Victor Ernest Masek

A R T A
O IPOSTAZĂ A LIBERTĂȚII

Editura UNIVERS
BUCUREŞTI 1977

CUPRINS

INTRODUCERE 9
Premise teoretice 11
Premise metodologice 14

Partea I

LIBERTATEA ÎN PERSPECTIVA RAPORTULUI ARTĂ— SOCIETATE

I. CONSIDERAŢII PRELIMINARE 20

II. GENEZA ŞI CONSTITUIREA AUTONOMIEI ARTEI 29

1 Definiţie preliminară 29

^'2 începutul şi geneza artei autonome 29

^‘2.1 Contradicţia producţie materială — producţie ideală şi autonomizarea producţiei artistice .. 33

^'2.2 Poziţia artelor „materiale" în Renaştere 36

‘2.3 Asimilarea artelor în ştiinţă 42

*2.4 O nouă etapă: „Conceptul" şi „Academia" .. 43

"^*3 Lupta pentru autonomia spirituală a artei — desprinderea din tutela religioasă 48

**‘4 Legitimarea estetică a autonomiei 56

"^*5 Dela „autonomia" artei la „autonomismul" estetic .. 60

III. CREAŢIE - LIBERTATE - RESPONSABILITATE 69

1 Creativitate şi responsabilitate 69

^*2 Creaţie „liberă" şi creaţie cu scop 79

IV. LIBERTATE, ANGAJARE, PARTINITATE 87

^ * 1 Angajare estetică — angajare socială..... 87

IV ‘2 Libertate — partinitate 93

V. CONDIŢII CULTURALE ALE LIBERTĂŢII ARTEI 101

‘ 1 Democraţie — educaţie — participare 102

^'2 Climatul de dezbatere ....

^’3 Virtuţile eliberatoare ale amatorismului 119

VI. NIHILISMUL ARTISTIC Şl LIBERTATEA ILUZORIE 129

1 Reversul autonomismului 130

^*‘2 „Libertatea" ca evadare 132

^'3 Distrugerea formei ca act „eliberator" 136

VII. REALISMUL — O INFIRMARE A LIBERTĂŢII? . . HI

VIII. LIBERTATEA CA SCOP AL ARTEI..... 149

VIII. ţ **p**$_{en}$**f**$_{nl\ 0}$ „societate estetică" **150**

^{Vm}’2 Expansiunea artei 154

$^{VIII.}$3 „Imperiul libertăţii" şi anularea contradicţiei artei ....

NOTE 162

***Partea** a 1 I-a*

LIBERTATEA ÎN PERSPECTIVĂ ESTETICĂ

Dar legiuitorul e liber? 16S

A
PLANUL CREAŢIEI

A. I. LIBERTATE - INFORMAŢIE - REDUNDANŢĂ 177

A I

' ’ 1 „Consumul" de libertate ca proces creator 177

AI

‘ ’2 Măsurarea informaţională a libertăţii ..... ISO

■^"^'3 Redundanţa ca limită a libertăţii de expresie .. 185

A. II. PRESIUNEA NECESARULUI INTRINSEC..... 190

*.....*1
Necesitatea ca unitate şi coherenţă 191

A. II.^
Condiţionarea laturii materiale 198
\ II
‘3 Identitatea libertate — necesitate 203
A.III. LIBERTATE - INTENŢIONALITATE - SPONTANEITATE ... 208
A III
' 1 Libertatea ca voinţă artistica..... 209
A III ' ‘
’2 Antinomia libertate — spontaneitate 211

A.IV. LIBERTATEA CA INOVAŢIE 215

A.V. LIBERTATE ŞI ADEVĂR ARTISTIC 220
A V
*1 Libertatea ca drept la „minciuna" semnificativă 221
A V
‘2 Libertatea ca referenţialitate mediată..... 227
A.VL AMBIGUITATE ŞI CONSTRÎNGERE..... 233

Ii
l'I.ANÎJI. COMUNICĂRII ARTISTICE

IU. CARACTERISTICILE PROCESULUI DE COMUNICARE 239
1 Modelul logico-matematic al comunicării..... 241
^'*'2 Schema procesului de comunicare artistică 249

IUL LIBERTATEA ŞI STRUCTURILE CODULUI 250
1 Libertatea ca zonă do incidenţă a codurilor 251
^'^*2 Libertatea ca pluralitate şi „toleranţă" a codurilor 255

IUII. LIBERTATEA LA NIVELUL MESAJULUI 2tf0
B-IH.j Caracteristicile mesajului în perspectiva comunicării artistice
B. 111-2Cîmpul de libertate a mesajului
..... 262
B. III.^ ^jdiolectur' ca expresie a libertăţii 264
13.111.^ j)e ja anibiguitatc la polisemia mesajului 266

C

PLANUL RECEPTĂRII

C.I. „CONSUMUL DE LIBERTATE CA PREMISĂ A RECEPTĂRII 270

C.II INVESTIŢIA DE LIBERTATE CA IMPLICARE A RECEPTORULUI 274

C II ‘ ‘ 1 Lectura creatoare a operei 274

CII '2 Obiectivarea semiotică a libertăţii 278

C II ‘3 Receptarea ca „apel la libertate" 281

C. III. „PRAGURILE SENZORIALE" CA NECESITATE INTERNĂ 286

C. IV. EDUCAŢIA ESTETICĂ ŞI ELIBERAREA RECEPTORULUI..... ....

C IV ' ' 1 Educaţia ca egalizare şi incidenţă a codurilor .. 291

C TV ' '2 Educaţia şi „eliberarea" gustului 295

C IV

„A scrie despre libertate, mi se pare demersul teoretic cel mai puțin liber şi mai încărcat de responsabilitate din cîte mi-a fost dat să risc".

J. P. SARTRE

INTRODUCERE

Gîndirea cotidiană concepe noţiunile de *artă* şi de *libertate* într-o asemenea legătură organică, incit sferele lor aproape că se suprapun. Ne-am obişnuit să privim libertatea nu numai ca pe o condiţie indispensabilă a creaţiei artistice, dar şi ea pe o trăsătură esenţială a artei ca atare. Cu toate acestea, legătura organică dintre artă şi libertate a fost mai mult afirmată decît dovedită, mai mult repetată ca un postulat ori o axiomă decît analizată şi demonstrată cu mijloacele cercetării ştiinţifice. De aceea şi afirmaţiile cele mai exaltate ori absolutizante s^au putut încrucişa cu scepticismul sau negaţia totală a libertăţii artistului (ca în cazul lui Platon, de pildă), fără a clătina convingerile nici uneia din poziţii.

E drept, s-a scris foarte mult, în literatura filozofică, despre intercondiţionarea dintre libertate şi artă dar, foarte rar, această relaţie a constituit şi obiectivul principal al analizelor teoretice, finalitatea ultimă a investigaţiilor sau speculaţiilor respective. De la Schiller şi Goethe, de la Kant sau Fichte pînă la Ernst Fischer, Sartre sau Garaudy, în filozofia şi estetica modernă, preocuparea pentru ipostazele libertăţii în artă a reprezentat mai cu seamă un *in*

teres derivat din necesităţi de sistem sau de argumentare a *altor* probleme şi teze, aparţinînd mai ales antropologiei filozofice sau filozofiei culturii.

Cu excepţia unor studii destul de restrînse (vi- zînd doar unul sau altul din aspectele relaţiei artă- libertate) sau a unor paragrafe din monografii mai ample (de pildă la N. Hartmann sau Lukâcs) literatura filozofică şi estetică nu dispune nici astăzi de-
o cercetare monografică complexă, dedicată *exclusiv* sensurilor şi mecanismelor de afirmare a libertăţii în artă, şi mai ales, de o tratare sistematică a problemei *din perspectiva artei însăşi,* aşadar în cadrul şi în limitele teoretice ale esteticii, ca disciplină specifică, de sine stătătoare. Dacă, în genere deci, nu există analize sistematice ale libertăţii, realizate dintr-o perspectivă specific estetică, cu atît mai puţin întilnim abordări — singurele, în ultimă instanţă, cu adevărat multilaterale şi complexe — în care planurile să se întregească şi ilumineze reciproc, în care să fie corelate ambele perspective, cea socială şi cea estetică. O asemenea cercetare presupune atît o abordare specific filozofică, cît şi o abordare metodologică specific estetică. De aceea şi în dicţionarele, manualele sau tratatele de estetică apărute în ultima vreme, problemei libertăţii în artă nu i se rezervă nici un loc. Iar în cele mai multe din articolele ce tratează această problemă avem de-a face, în fapt$_r$ nu cu o cercetare specific estetică, ci doar cu extrapolarea definiţiei şi criteriilor libertăţii din planul filozofic general (social-politic-moral) în cel artistic, căutîndu-se ilustrarea unor principii generale *in* şi *prin* fapte de artă, demonstrarea generalului, prin particular. Ceea ce nu este. desigur, greşit, dar nici suficient pentru înţelegerea mecanismului specific de manifestare a libertăţii şi necesităţii în domeniul creaţiei artistice.

Premise teoretice

Repetarea mecanică a formulei generale „libertate = necesitate înţeleasă[44], chiar şi atunci cînd o putem ilustra în sfera artei, lămureşte doar problemele condiţionării sociale a activităţii estetice, ca formă de activitate umană ; dar nu ne spune mai nimic despre posibilităţile, modalităţile şi limitele activităţii *creatoare* libere a *artistului,* şi nici despre mecanismele de impunere a necesităţii, *intrinseci operei înseşi* (care deci nu exclud constrîngerile exterioare, de ordin social sau moral, dar nici nu li se substituie, adăugîndu-le forme de manifestare esenţialmente noi).

Desigur, *libertatea* reprezintă un concept cu profunde semnificaţii în planul antropologiei filozofice, iar urmărirea formelor ei de existenţă, în oricare din planurile concrete ale activităţii umane, nu se poate lipsi de fundamentarea teoretică oferită de înţelegerea ei filozofică generală. Cu atît mai puţin se poate dispensa de această platformă o cercetare de specialitate ce se vrea consecvent marxistă. Numai că aceste premise teoretice trebuiesc *implicate* organic şi permanent în cercetare, şi nu etalate emfatic printr-un număr mai mic sau mai mare de citate ultracunoscute, din formulările clasicilor, spre a fi date apoi uitării, în cursul cercetării propriu-zise. De aceea, în ceea ce ne priveşte, nu ne vom propune

o reabordare a problemei libertăţii „în general[14], nici

o redefinire a ei, în plan categorial-filozofie, socotind că în cazul perspectivei noastre specializate esenţială pentru asigurarea unei poziţii consecvent materialiste şi dialectice este respectarea primatului faptului real, *pornirea de la concret,* şi analiza acestuia în conexiunea determinărilor şi condiţiilor sale de manifestare. Or, tocmai în cazul libertăţii, cu excepţia abordărilor de tip marxist, nu s-a procedat, de regulă, aşa. întreaga istorie a filozofiei a contribuit la

idealizarea şi fetişizarea noţiunii de libertate, ale cărei atribute a căutat apoi să le detecteze sau să le propună ca normă, în cadrul comportamentului uman. S-a pornit, astfel, de la un ideal aprioric, de la modelul unei nobile năzuinţe, considerate apoi drept criteriu al gradului de libertate reală şi posibilă a omului şi acţiunilor sale materiale şi spirituale. Chiar şi în unele analize deosebit de profunde şi de subtile avînd ca obiect esenţa libertăţii umane —■ precum cea datorată lui Schelling şi publicată în 1809 sub titlul : *Philosophische Untersuchungen ilber das Wesen der menschlichen Freicheit und die damit zusammenhăngenden Gegenstănde* — libertatea este postulată, exclusiv metafizic, drept centru al oricărei filozofii posibile întrucît. abia pornindu-se deductiv de la acest nucleu poate fi pus în evidenţă — considera Schelling şi. cu peste un secol mai tîrziu, Heidegger — „întregul proces de devenire a creatului, ca devenire a subiectului creator şi ca permanentă devenire a absolutului în unitatea sa contradictorie[11]. Libertatea este ipostaziată astfel ca principiu axiomatic existenţial al omului ; ea nu mai este o proprietate a individului ci „omul este o consecinţă şi o proprietate a libertăţii[41] — deducîn- du-se pe această cale teza că orice existenţă autentică *este* şi *poate* fi liberă.

Dar, a spune cu fermitatea imperativului categoric kantian că „omul trebuie să fie liber“ nu mi se pare cu nimic mai justificat şi mai realist decît a spune, de pildă, că „omul trebuie să zboare[41], dacă acest imperativ nu este rezultatul generalizării unor comportamente umane *reale, posibile* şi *necesare*. Elaborarea conceptului filozofic de libertate, şi a sensurilor sale, nu poate fi realizată decît luîndu-se în consideraţie toate cazurile exemplare ale experienţelor *posibile* de activitate liberă, cale urmată cu consecvenţă de Marx. Abia astfel, conţinutul conceptului va dobîndi o acoperire reală, devenind *ope*

rativ ca model şi criteriu de apreciere a *oricărei* acţiuni umane. In acest sens, „libertatea absolută“, ca statut existenţial definitoriu al individului — aşa cum este revendicat de adepţii filozofiilor voluntariste — nu este decît un mit, o abstracţie goală, ce n-a cunoscut niciodată o existenţă şi o confirmare reală.

Situaţia este asemănătoare şi în cazul particular al artei, considerată îndeobşte ca un domeniu-limită, cel mai adecvat exprimării unei libertăţi totale a individului, în ipostaza de creator, aşa cum a fost considerată de Nietzsche, J. M. Guyau, Bergson, Gide sau Apollinaire. Şi în cazul lor, un ideal, un deziderat şi un vis au fost substituite situaţiei reale, spre a se putea conferi artistului o esenţă demiur- gică.

Abordarea libertăţii în cadrul concret al unuia din domeniile ei de manifestare ne obligă totodată la o lărgire a sensurilor şi definiţiei sale de ansamblu, în funcţie de mecanismele esenţiale ale activităţii analizate. In cazul creaţiei artistice esenţial este în acest sens momentul *alegerii,* bazată pe o viziune cuprinzătoare într-un cîmp de posibilităţi, „alegere[11] realizată succesiv în cadrul unui proces de obiectivare materială a unui proiect mental.

Iată pentru ce, formula lui Spinoza „libertate = necesitate înţeleasă" (identificată adesea în mod greşit cu esenţa concepţiei marxiste despre libertate) ni se pare cel puţin insuficientă, ca punct de pornire teoretic.

în primul rînd pentru că necesitatea se poate exprima, la un moment dat şi printr-o situaţie univocă, fără ieşire, şi care nu prezintă individului nici
o alternativă. într-un asemenea caz „înţelegerea ne- cesităţii“ (respectiv înţelegerea şi justificarea legitimităţii social-istorice a situaţiei date) nu poate însemna premisa unei acţiuni libere, pentru că nu poate exista libertate acolo unde nu există *posibili*

tatea alegerii între diferite tipuri de comportament. Corect mi se pare a spune că „înţelegerea neeesită- ţii“ reprezintă *condiţia indispensabilă dar insuficientă* a unei acţiuni libere. Se evidenţiază astfel faptul că libertatea omului nu se exprimă prin alegerile *întîmplătoare,* ci prin opţiunile şi deciziile luate *în cunoştinţă de cauză,* în condiţiile *cunoaşterii* necesităţii.

In al doilea rînd, pentru că — aşa cum sublinia Engels — necesitate „înţeleasă[41] nu înseamnă neapărat şi necesitate „acceptată[41]. Actul de decizie al individului poate însemna refuzul necesităţii ca atare, aşadar acceptarea deliberată şi benevolă a eşecului (pentru că o acţiune socială îndreptată împotriva necesităţii istorice nu poate avea şanse de reuşită durabilă), dar el va rămîne totuşi un act *liber* în măsura în care a fost hotărît în mod conştient, cunoscută fiind necesitatea respinsă, şi ca atare, şi *consecinţa* acţiunii.

Legarea conceptului de libertate, nu numai de înţelegerea necesităţii, ci şi de *posibilitatea* alegerii, de *conştientizarea condiţiilor concrete ale acţiunii* (cu alte cuvinte de viziunea în cîmpul posibilităţilor disponibile), şi de *intenţionalitatea acţiunii* (opuse spontaneităţii oarbe, necontrolate, şi ca atare nelibere), mi se par a fi premisele teoretice minime, indispen-sabile. pentru analiza măsurilor şi formelor de manifestare a libertăţii în domeniul artei.

Premise metodologice

Formularea generală „libertatea în artă[44] acoperă în fapt un fenomen complex, pluristratificat, cu forme diverse de manifestare, în funcţie de multiplele nivele ale irealităţii artistice. Cercetarea sa nu se poate desfăşura, aşadar, printr-o abordare globală, ci doar

prin una de tip *structurălist-operaţional* (îndeosebi cînd va fi vorba de nivelele strict estetice). Aceasta presupune analiza semnificaţiei şi modului de manifestare a libertăţii pe mai multe *planuri* (cel filozofic general, cel social, cel estetic) şi la mai multe *nivele* (în cadrul perspectivei estetice propriu-zise : cel al creaţiei, cel al operei şi cel al receptării). Apoi, întrucît „libertatea" este un termen relativ, ce-şi do- bîndeşte semnificaţia numai în raport cu polul său opus (necesitate, constrângere, limitare etc.) referirea şi explicitările privitoare la acesta din urmă nu se vor face în mod separat, ci în cursul întregii analize, atunci cînd va fi necesar.

Abordarea libertăţii artistice din *perspectivă operaţională,* urmăreşte nu atît atingerea unei definiri categoriale a fenomenului, cît mai cu seamă găsirea unui răspuns la întrebarea „cum se *manifestă* libertatea în artă". Privită prin prisma formelor ei esenţiale de manifestare, *libertatea de creaţie ni se dezvăluie, în mod precumpănitor, ca posibilitate a artistului de a alege, în cunoştinţă de cauză, o anumită alternativă de acţiune şi comportament (în plan social) şi o anumită soluţie constructivă (în plan estetic).* Domeniul libertăţii se deschide astfel şi abordărilor matematice (prin calculul probabilistic şi teoria jocurilor strategice) sau aplicărilor teoriei informaţiei (respectiv a procedeelor esteticii informaţionale), deoarece fiecare alegere între două sau mai multe alternative implică o anumită valoare informaţională. Cu cît o structură semiotică a rezultat în urma unui mai mare „consum de libertate" (deci în urma unui număr mai mare de alegeri şi de decizii instaurative) cu atît mai mare va fi cantitatea de *informaţie estetică* pe care o transmite. O asemenea abordare a libertăţii pune accentul pe conştientizarea condiţiilor concrete ale acţiunii (de unde sublinierea importanţei pe care gradul de informare şi de cultură al in

dividului o are pen'tru gradul său de libertate), ca şi pe cunoaşterea cît mai precisă a obiectivelor de atins şi a mijloacelor existente. Se va evidenţia astfel că activitatea individului este cu atît mai liberă cu cît *gradul de conştientizare* a acestor coordonate ale acţiunii *(condiţie, scop, mijloc)* este mai mare. *Libertatea este în acest sens o funcţie a acelor condiţii ce lărgesc sau îmbogăţesc seria alternativelor semnificative în materie de creaţie şi de acţiune.* Această perspectivă metodologică este deosebit de fructuoasă pentru analiza formelor de manifestare a libertăţii în cadrul procesului de creaţie artistică (îndeosebi în analiza diferitelor „momente“ ale creaţiei şi receptării, precum spontaneitatea, imaginaţia, inovaţia, originalitatea, comunicabilitatea, accesibilitatea ş.a.).

Noutatea perspectivei pe care încearcă să ne-o ofere acest tip de abordare operaţională, constă în aceea că libertatea nu mai este privită ca o *entitate metafizică* abstractă, prezentă mai mult sau mai puţin difuz în diferitele forme de manifestare umană, esenţa ei nefiind niciodată deplin sesizabilă şi definibilă ca atare, ci în mod funcţional, ca *metodă, criteriu* şi *scop* al acţiunii.

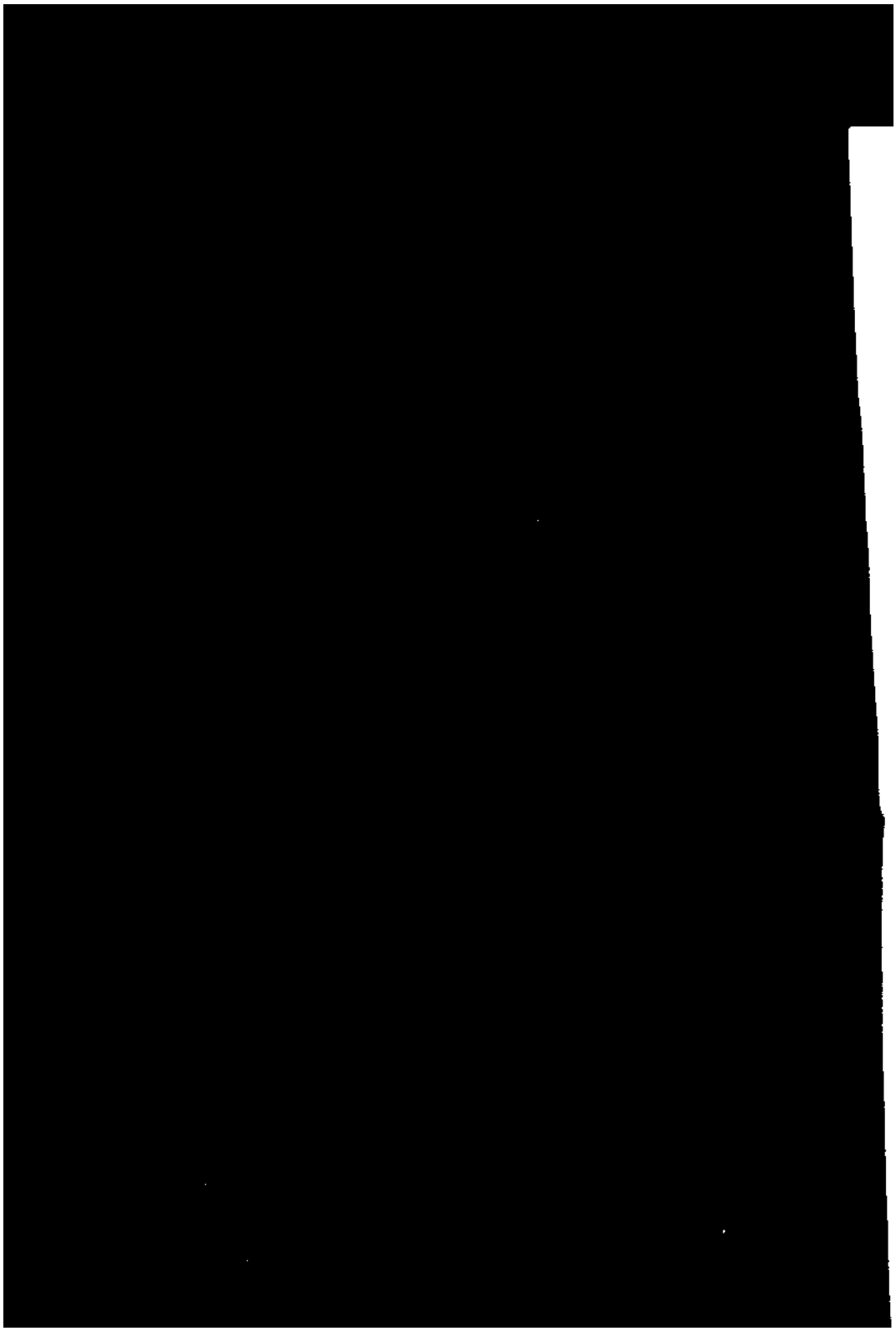
Ca METODĂ. întrucît, presupunînd dezvoltarea unei strategii a deciziilor, îngăduie totodată elaborarea condiţiilor necesare unei deliberări eficiente şi valide,

CRITERIU, întrucît limitele ei circumscriu totodată limitele necesare ale propriului său domeniu de exercitare :— în cazul nostru arta — dincolo de care aceasta încetează să mai existe ca atare,

şi ca SCOP, întrucît „practicarea” artei (fie de către creator, fie de către receptor) înseamnă exercitare în sfera libertăţii, arta fiind în acest sens, cum vom vedea, eliberatoare (atît pe plan social, cît şi individual).

Începînd să urmărim aşadar ipostazele şi formele de manifestare ale libertăţii artistice, mai întîi pe

planul *pre-estetic,* social-filozofic, anterior actului de creaţie sau receptare propriu zisă, vom continua analiza pe plan *intrinsec estetic,* încercînd să desluşim, cu ajutorul perspectivei operaţionale, conţinutul real al libertăţii, la acest nivel, precum şi limitele ei, respectiv resorturile specifice ale interferenţei necesităţii, constrângerii, normei, în acest domeniu, considerat, îndeobşte, refugiu al libertăţii absolute.



Partea I

LIBERTATEA ÎN PERSPECTIVA RAPORTULUI ARTĂ—SOCIETATE

1.

CONSIDERAȚII PRELIMINARE

Aproape fără excepţie, studiile de *orientare marxistă*[1] dedicate libertăţii în artă, au vizat doar aspectul moral-filo- zofic şi cel socia-l-politic al raportului dintre conştiinţa estetică şi cea socială sau morală a artistului. Această perspectivă luminează însă numai planul pre-estetie, preliminar abordării propriu-zis estetice a libertăţii, respectiv perioada deliberativă, anterioară actului de creaţie, ca atare. Artistul ne apare aici nu atît în ipostaza sa de *creator,* cît mai ales în cea de persoană morală, angajată soeial-isto- iic, printr-un act de opţiune liberă. Este aspectul pe care îl analizează cu precădere filozofia culturii, aspect a cărui ■cunoaştere este deosebit de importantă pentru politica so- cial-culturală a unei ţări. Rămînerea la acest stadiu al abordării problemei libertăţii este însă insuficient pentru cunoaşterea modalităţilor *specifice* de manifestare a libertăţii în actul *material* de creaţie şi receptare a operei.

Subliniind, aşadar, necesitatea de a nu ne opri la acest stadiu al analizei, nu înseamnă că negăm sau neglijăm importanţa aspectelor ce se evidenţiază la nivelul an-es- tetic al manifestării libertăţii, aspecte de care ne propunem să ne ocupăm, în prima parte a lucrării de faţă.

Angajînd problema libertăţii artistului ca *cetăţean,* şi a artei ca formă a *conştiinţei sociale* (şi mai ales ca *formă de înrîurire* a conştiinţei sociale) analiza efectuată pe acest plan va trebui să răspundă la o serie de întrebări cheie, şi anume : Este arta o activitate socialmente liberă ? Şi dacă da, pînă unde se întinde libertatea artistului ? Este compatibilă libertatea artei cu planificarea socială ? Care este originea ideii libertăţii artistului, şi care a fost, în perspectivă istorică, statutul social al artei şi al artistului ? Este arta o formă *socială* de exercitare a libertăţii ? Şi dacă da, care este rolul ei în proiectarea şi structurarea unei societăţi libere.

Tu căutarea răspunsului la aceste întrebări, analiza modalităţilor de interferenţă ale libertăţii cu necesitatea, va pune în evidenţă faptul că, în cazul *creaţiei* spirituale, şi m special în cel al artei, se interferează două serii de legităţi şt de postulate normative, corespunzătoare lor : acelea care se referă la artă *per se* (deci cele specific estetice) şi cele care se referă la funcţia ei în *societate.* Ele sînt ronliilc, dur nu identice.

în planul abordării social-politice a libertăţii artistului vom mlilni aspecte ale necesităţii, extrinseci artei, reprezentate de norme, limitări şi îngrădiri *ce nu sînt dictate ilr însuşi logica creaţiei* sau de structura estetică a operei, fără a însemna că sînt, prin aceasta, mai puţin necesare sau justificate. De aici şi gradul diferit de libertate ce i se recunoaşte (de fiecare dată în mod justificat) artist ului, in funcţie de raportarea activităţii sale la factori extrinseci (societate, naţiune) sau intrinseci (artă, cultura) creaţiei, cu alte cuvinte, în funcţie de raportarea ei l,i sisteme de valori diferite.

<) teorie estetică (exprimată ca atare sau concretizată in Ir- un anumit tip de producţie artistică) plasată pe poziţii sociale reacţionare îşi poate vădi nocivitatea cu mare virulenţă, dacă o privim în perspectiva influenţei pe care
o exercită arta asupra structurii ideologice şi spirituale a societăţii. Dacă vom ţine aşadar cont de implicaţiile sociale ale artei nu vom putea pleda pentru *absoluta* ei libertate, în practică, ceea ce evidenţiază contradicţia (justificată şi condiţionată istoric) *dintre aspectul pur cultural şi cel social al dezvoltării artei.* Acest conflict are un *caracter istoric,* în sensul că el este propriu numai etapelor de tranzit ale luptei de clasă şi disputelor ideologice antagoniste. In cadrul unei societăţi unitare şi armonioase din punct de vedere social, cum este cea comunistă, bazată pe comunitatea de interese şi idealuri a membrilor ei, nu mai există, nici în perspectivă politică, vreun temei de a limita libertatea de expresie a creatorului de artă.

Este totuşi această limitare istorică — impusă prin criterii de judecată extrinseci artei, dar necesară din

punct de vedere istoric şi social —, compatibilă cu păstrarea trăsăturilor esenţiale, fără de care noţiunea „libertate de creaţie[14] îşi pierde orice semnificaţie ? Cu alte cuvinte, putem vorbi de libertate individuală în contextul unei activităţi dirijate şi controlate din punct de vedere social ?

Prima oară filozofia culturii şi-a pus această problemă, în mod sistematic, cu privire la relaţiile dintre artă şi societatea *liberală,* preconizată ca rezultat al revoluţiilor burgheze, în special al revoluţiei franceze. O artă apărută în contextul unei asemenea societăţi libere nu are nici un motiv să i se opună acesteia, mai mult, ea va tinde să-i reflecte esenţa, să oglindească adevărata libertate în imaginile ei fantastice, pentru a o face şi pe această cale, cunoscută oamenilor.

In această direcţie de idei se înscriu, de pildă, consideraţiile lui Schiller despre artă şi societate, realităţi care au o origine ontologică comună, bazată pe libertatea de decizie şi raţionalitatea oamenilor. Schiller definea frumosul artistic drept „libertatea sub formă aparentă" iar arta, drept „fiică a libertăţii[14 2]. Şi invers, organizarea unui stat al libertăţii, cum a încercat să-i realizeze revoluţia franceză, drept „construcţie a unei adevărate opere de artă" [3]. Dacă urmărim filiaţia ideii lui Schiller, despre artă ca „libertate în aparenţă[44], vom ajunge inevitabil la Kant. Nici un alt om, scrie Schiller, n-a rostit un îndemn mai măreţ decît cel kantian : determină-te prin tine însuţi ! „Această idee măreaţă a autodeterminării — scrie Schiller •— o găsim proiectată în diferite fenomene ale naturii, şi pe acestea le numim frumuseţe"[4].

După Kant, omul este capabil de o asemenea autodeterminare numai pentru că este o fiinţă raţională. A te autodetermina nu înseamnă nimic altceva decît a-ţi determina propria voinţă, cu ajutorul raţiunii [5]. Ca factor al raţiunii, trebuie să luăm însă în consideraţie o lege, care ne impune ca, în tot ceea ce facem, să ne comportăm astfel incit să putem dori ca maxima acţiunii noastre să-i conducă pe toţi ceilalţi oameni, întocmai ca şi pe noi. Cine se comportă astfel nu mai acţionează doar

ţiuind seama de propriile sale interese (de propria sa bunăstare), ci acţionează ca un reprezentant al tuturor oamenilor. El se supune astfel unei eonstrîngeri ce este valabilă pentru toţi, şi care precizează că nu avem dreptul să utilizăm nici un alt om ca simplu mijloc în vederea atingerii propriilor noastre scopuri, oi că umanitatea, în ansamblul ei, trebuie să fie ea însăşi scop al acţiunilor noast re[(].

Puţin mai tîrziu, chiar în timpul desfăşurării revoluţiei din Franţa, Fichte va relua şi adînci aceste idei, susţinînd ca „pe cît e de adevărat că omul posedă raţiune, pe atît de adevărat este faptul că el îşi este sie însuşi scop... .simpla sa existenţă fiind scopul oiltim al existenţei .sale...“". Sau, ceea ce în fond înseamnă acelaşi lucru, „omul trebuie să se afle permanent într-un acord lăuntric cu sine însuşi, el nu trebuie să se contrazică[44 8]. El trebuie sii fie în deplină concordanţă (în deplin acord) cu sine insuşi. Dar acest lucru nu este posibil decît dacă şi toate celelalte lucruri se află în concordanţă cu el sau, mai exact, dacă ele sînt în concordanţă cu ceea ce îl determină in esenţa sa, cu raţiunea. Un asemenea acord, o asemenea concordanţă cu alţi oameni individul nu îl poate realiza decît dacă intră în relaţie eu ei ca fiinţă liberă, raţională, putîndu-se uni cu ei într-un acord şi o unanimitate deplină[9]. Pentru aceasta se cere însă ca toţi indivizii să-şi dezvolte aptitudinile în mod egal şi să-şi educe pînă la deplina împlinire posibilă, toate capacităţile [10]. Abia atunci acordul, concordanţa dintre individ şi ceilalţi, şi deci şi cti el însuşi, ajunge cu adevărat la împlinire. Abia astfel, prin libertatea celorlalţi —• scrie Fichte — îşi poate do- hindi fiecare şi libertatea pentru sine. Pînă atunci însă, individul nu este liber decît în măsura în care doreşte cel puţin ca totul în jurul său să fie liber[11].

A reuşit oare, societatea liberală, urmărită de revoluţiile burgheze, să aducă oamenilor o asemenea libertate raţională. Analizînd situaţia concretă a unei asemenea societăţi, Marx arăta că, burghezului i s-a deschis o arenă, în care putea să păşească la luptă, la o luptă permanentă şi zilnic reluată pentru bunurile vitale ca şi pentru plă

cerile vieţii. Această „libertate pentru luptă", pentru lupta tuturor contra tuturor, era o libertate manifestată sub presiunea legii naturale a concurenţei, legată organic de procesul reproducţiei capitalului. „Această libertate ■— scria Marx — i-,a plasat realmente pe toţi membrii societăţii într-un «cîmp de libertate», permiţând fieicăruia să hotărască asupra sa, desigur, nu conform unei raţiuni egale pentru toţi, ci corespunzător unui drept, egal pentru toţi, a unui drept ce permitea fiecăruia să ouxn'pere atît, cît are de vînzare ; iar cui nu posedă nimic altceva decît pe sine însuşi, i se oferă ocazia, dacă are noroc, să se vîndă pe sine însuşi — sau, mai exact, — singura parte cu valoare de desfacere din sine, forţa sa de muncă. Şi el nu capătă în schimb ceea ce produce ca valoare reală în cadrul procesului de producţie, ci numai ceea ce este strict necesar reproducerii forţei sale de muncă. Şi astfel, cel care nu posedă şi deci nu poate revendica nimic, are totuşi permisiunea de a lua parte la viaţa societăţii burgheze, în vreme ce substanţa personalităţii sale se epuizează, spre a mări capitalul, opus lui ca forţă străină“ [12].

Este însă aceasta libertatea ce trebuie să se reflecte, cum spunea Schiller, în plăsmuirile artei ? Şi este oare această lege a concurenţei, imperativul moral, care
— după Kant —■ ne obligă să nu privim omul ca pe un simplu mijloc, ci întotdeauna ca scop ? A pune astfel întrebările înseamnă, implicit, a şi răspunde la ele.

Dacă, aşadar, *acea* libertate la care s-au referit Kant, Fichte, Schiller şi alţii, trebuie să exprime esenţa artei (ca fenomen social), şi *nu* libertatea acordată de legislaţia burgheză, atunci, în orice caz, arta ar trebui să se găsească în contradicţie tocmai cu acea societate ce se consideră cea mai liberă dintre toate, societatea burgheză contemporană.

Cum ar trebui să arate totuşi înfăţişarea unei societăţi, în care libertatea, din plăsmuirile ideale ale artei (din planul fanteziei artistice) să se fi transpus în realitate, care să fi devenit deci, după formularea lui Schiller — ea însăşi „operă de artă“ ?

Răspunsul de neocolit la această întrebare —• de ne~ ocolit întrucît este singurul posibil şi condiţionează toate consideraţiile noastre ulterioare asupra aspectelor sociale concrete ale libertăţii în artă — poate părea paradoxal : *n asemenea societate nu poate fi o societate liberală, în sens clasic, mai mult, ea poate fi numai o societate planificată.* Legarea libertăţii de planificare (deci de reguli, mume şi proiecte supra-individuale) pare ea însăşi în contradicţie cu înţelegerea tradiţională a libertăţii. De- :.ii;ur, este vorba de o societate planificată — care să corespundă principiilor fundamentale ale raţiunii, respectiv o societate oare să nu fie numai planificată ci şi *planificatoare* în genere, o comuniune de oameni egali şi liberi, ce caută să realizeze atingerea scopului lor suprem cu ajutorul mijloacelor celor mai adecvate. Iar acest scop suprem — şi aici am în vedere societatea socialistă — sînt ei înşişi, împlinirea şi realizarea esenţei lor umane, iar aceasta nu poate fi realizată, ca scop, decît în măsura in care — cum spunea Fichte — este pusă în concordanţă realitatea exterioară cu voinţa lor raţională[13].

Această stare de fapt este descrisă mai riguros, cînd, mai tîrziu, Marx plasează activitatea vitală a omului în muncă [14].

Dacă înţelegem munca, drept ceea ce este în esenţă, respectiv însuşire şi prin aceasta umanizare a naturii, atunci munca trebuie să fie o activitate a *oamenilor,* nu numai a „muncitorilor[14], denumiţi astfel, deoarece muncii aflate sub dominaţia capitalului i s-a luat tot ce ar putea-o caracteriza ca activitate umană, ca o activitate prin care omul să se afirme şi să se realizeze ca om. Dacă munca este menită — aşa cum scria Marx — să-i facă pe om stăpânul condiţiilor, realităţilor, atunci trebuie înlăturată orice situaţie în care oamenii mai sînt obligaţi să fie slugi, slugi fie ale altor oameni, fie ale relaţiilor sociale, pe care ei înşişi le-au creat, dar pe care n-au reuşit să le stăpînească. O societate în care umanitatea oamenilor trebuie să fie scopul suprem al producţiei sociale poate face ca dependenţa indivizilor de instituţiile civilizaţiei să-şi piardă caracterul de constrîngere exte-

rio-ară numai în măsura în care îşi subordonează întreaga structură voinţei generale şi în care stabileşte, respectiv *planifică,* desfăşurarea evoluţiei sociale potrivit acestei voinţe, conforme cu scopurile *de specie* ale omului, şi ca atare raţionale şi corespunzătoare posibilităţilor date. Abia astfel poate fi realizată acea concordanţă de care vorbea Fichte şi pe care o numeşte şi „fericire[14] (Gliick-seligkeit)[15]. Această „fericire", această „împăcare sufletească[11] —• în greacă : *Eudaimonia,* a foist anticipată din- totdeauna în operele de artă, fiindu-ne, nemijlocit, senzorial accesibilă, în emoţia receptării estetice, *ca frumuseţe,* şi ea corespunde acelei stări definite de Schiller drept „frumuseţe ca libertate în aparenţă[14]. Libertate şi planificare nu sînt două stări sau acţiuni antagonice, contradictorii. Mai mult, una nu este posibilă fără cealaltă, presupunînd, desigur, că ambele corespund legilor primordiale ale raţiunii. Libertatea artistică concretă — în plan social — nu poate fi realizată aşadar, prin refuzul societăţii, a negării dreptului ei tutelar de coordonare şi planificare generală a tuturor acţiunilor cu relevanţă umană generală, printre care, desigur, şi arta. Dimpotrivă, ea îşi asigură un cadru raţional de manifestare şi confirmare abia prin acceptarea scopurilor (planificate) ale unei dezvoltări sociale raţionale, cum este cazul cu procesul istoric al făuririi societăţii socialiste şi comuniste.

Caracterul acesta noncontradictoriu dintre libertate şi planificare, respectiv îndrumare şi coordonare socială, pe care acum, în acest stadiu, îl putem doar afirma, în mod axiomatic, se cere demonstrat sub forma aspectelor concrete pe care, raportul dialectic dintre necesitate şi libertate, le îmbracă în cadrul unor fenomene şi atitudini precum : procesul de autonomizare al artei ca activitate socială, angajare socială-angajare estetică, partinitate, nihilism, şi, în sfîrşit, funcţia (şi forţa) socială *eliberatoare* a artei (în procesul de demascare a structurilor sociale ce restrîng libertatea individuală şi de *participare* la configurarea unei societăţi libere).

Expansiunea socială a artei pînă la transformarea criteriilor ei în criterii esenţiale ale unei societăţi libere.

ha/ale pe „emanciparea deplină a tuturor simţurilor şi capacităţilor umane“ (Marx), în care „construirea" personalităţii umane devine ea însăşi „parte a unui act de croaţie artistică[44] (Marcuse) constituie un proces istoric îndelungat care, cel puţin parţial, se confundă cu istoria procesului de autonomizare a artei şi cu istoria scoaterii arloi din rîndul meseriilor profane şi investirea artistului cu nimbul unor puteri (şi drepturi) demiurgice.

Analiza originii mitului libertăţii absolute a artistului şi a poziţiei sale elitare este în măsură să ne indice istoricitatea (respectiv modernitatea) acestei idei, al cărei dostin, începe, ca şi cel al statutului autonom al artei, în perioada Renaşterii. Transformarea pictorilor, sculptorilor sau arhitecţilor din simpli muritori, subordonaţi cu- lârei bresle sau, mai tîrziu, curţii regale, în „artişti[44], adică în fiinţe libere, înzestrate cu puteri divine, este opera umaniştilor neoplatonicienii, proliferată la Florenţa, sub mecenatul familiei de Medici[16].

Urmărind acest proces devine evident că una din trăsăturile pe care, romantismul mai ales, a ridicat-o la rangul de esenţă imuabilă a artei, pînă la a o confunda cu însuşi conţinutul acesteia — *libertatea absolută, socială şi spirituală a artistului* — reprezintă în fond — cum vom încerca să demonstrăm în capitolul următor — o interpretare modernă, ce i-ar lăsa perplecşi pe cei mai iluştri artişti ai antichităţii sau evului mediu. Epoci întregi de creaţie artistică înfloritoare, şi mă gîndesc numai la antichitatea greacă au putut avea loc, fără ca măcar ideea de artă sau artist, în accepţia lor contemporană, să se fi constituit ca atare, fără ca, de cele mai multe ori, măcar numele creatorilor respectivi să-şi fi cucerit dreptul de a ieşi din anonimat, ca să nu mai vorbim de revendicarea acelui prestigiu aristocratic şi acelei independenţe sociale absolute, pe care o formula, în numele artistului modern, Nietzsche, de pildă, şi care a prins rădăcini atît de adînci în „mitologia[44] necritică a statutului şi esenţei demiurgice a artei şi artistului.

Iată pentru ce consider că, premisa oricărei discuţii teoretice despre *statutul real* şi posibil al libertăţii sociale a artistului, trebuie s-o constituie analiza istorică a procesului de *autonomizare* a producţiei artistice, evidenţierea cauzelor şi condiţiilor ce au dus la individualizarea şi eliberarea ei din sfera producţiei materiale, pînă la a i se opune acesteia ca o activitate de o esenţă şi o motivare cu totul diferită, deasupra legilor ce guvernează sfera de activităţi sociale din care s-a desprins.

GENEZA ŞI CONSTITUIREA AUTONOMIEI ARTEI

II. 1. Definiţie preliminară

Al ii din punct de vedere practic — în raport cu statutul ci economic şi social — cît şi în plan teoretic, ideea libertăţii artei s-a impus în cadrul procesului ei de autonomizare, înţeles, în cele ce urmează, ea *„fenomen isto- riro-cultural de diferenţiere a artei şi valorilor ei de ce- Icliilte forme ale conştiinţei sociale şi de valorile corespunzătoare acestora“*[17]. Cum însă acest proces de diferenţiere s-a desfăşurat în cursul succesiunilor istorice ale
i li feritelor moduri de producţie, definiţia de mai sus,
Irebuie completată prin sublinierea faptului că autonomizarea artei şi respectiv esteticii, ca *formă a conştiinţei sociale* este, la rîndul ei, reflexul (rezultatul) unui îndelungat şi sinuos proces de individualizare şi desprindere a *practicii* artistice din *procesul material* de producţie (cu care se contopea, în mod nediferenţiat, pînă la începutul perioadei Renaşterii). Abia apoi, a putut lua naştere, m planul reflexiv-teoretic al conştiinţei estetice şi cul- lurale, noţiunea *modernă* de „artă“ (ca activitate „auto- nomă“, specifică), putînd fi şi receptată, de atunci încoace, ca atare. Noţiune ce semnalizează totodată hipostazierea practicii esteticii ca practică specific umană.

II. 2. începutul şi geneza artei autonome [18]

Din punct de vedere istoric, geneza artei „autonome" în procesul detaşării ei din rîndul celorlalte mijloace sociale

primare de comunicaţie este legată de fazele succesive ale modurilor de producţie sociale, antagoniste. In cursul separării istorice dintre producător şi mijloacele sale de producţie[19], artistul rămîne singurul pe care diviziunea muncii (în fizică şi intelectuală) pare să nu-l fi înrîurit. Activitatea sa putea fi apreciată astfel ca „muncă identică[14], respectiv ca identitate a prestaţiei sale fizice şi spirituale, iar produsul ei ca fundamental separat de he- teronomia relaţiilor de producţie moderne. Datorită acestei continuităţi a criteriilor ei de producţie şi-a putut dobîndi arta statutul ei modern. Astfel, cauza pentru care produsul artistic şi-a putut dobîndi aprecierea de entitate „deosebită[14] de ceva „autonom[11], pare a se afla tocmai în conservarea modului de producţie *manufacturier* al artistului şi după efectuarea diviziunii istorice a muncii în fizică şi intelectuală. Cu toate acestea, nici artistul n-a rămas total neinfluenţat de această diviziune : el reacţionează la ea — în cadrul activităţii sale la curţile princiare feudale -— prin aceea că îşi contestă statutul său de muncitor manual (manufacturier), împărţindu-şi propria producţie în muncă materială şi ideală. Conform acestei separări, el îşi formulează şi pretenţiile de retribuţie. Partea ideală a muncii sale, ca „muncă genială[11], presupunea astfel ca echivalent al ei o „retribuţie[11] iraţională, inaccesibilă oricărui calcul mercantil-burghez, m condiţiile renunţării la calcularea muncii depuse efectiv, a cărei latură materială rămînea obligaţia meseriaşului şi ajutoarelor sale, fiind remunerată ca atare [20].

Situaţia aceasta a fost cu subtilitate comentată de Marx şi Engels în „Ideologia germană[44], acolo unde autorii îşi desfăşoară polemica lor cu Max Stirner în jurul ideii de individualitate genială neînlocuibilă şi irepetabilă (cu referire la exemplul lui Rafael). „Concentrarea exclusivă a talentului artistic în individul unic şi, legată de aceasta, înnăbuşirea lui în marea masă este o consecinţă a diviziunii muncii“ [21]. Reprezentările despre unicitatea şi „autonomia[14] artistului, datorată calităţilor sale spirituale, deveniseră de mult loc comun, tocmai în legătură cu exemplul lui Rafael. Intervenţia materială, manuală, în

.u■ t it l de creaţie, este dispreţuită ca un „rău necesar[41], ce mai mult împiedică decît ajută exprimarea calităţii spi- riuale a artistului"'. Problema diviziunii muncii, prin rare s-a ajuns la acea „concentrare exclusivă a talentului artistic în individul unic“ atinge prin aceasta însuşi stalului artistului.

Iată pentru ce istoria *conceptului* estetic de „autonomie" a artei trebuie să fie precedată de analiza istorică a momentelor de autonomizare a *producţiei artistice* în cadrul procesului concret de producţie materială.

Faza primei situări autonome a producţiei estetice este descrisă, în general, asemănător receptării (savurării) autonome a artei, într-un spaţiu al gustului estetic produs ilr realitatea socială — ca o formă a emancipării nelimitate a artistului şi a operei de artă — din legăturile lor feudal-materiale şi feudal-ideologice în cadrul Renaşterii italiene. Această importantă dezvoltare a practicii estetice a fost sancţionată de istorie, ca şi de istoria artei, drept un moment de progres evident. „A fost cea mai măreaţă mişcare progresivă din cîte trăise omenirea pînă atunci — scria Engels în cunoscutul pasaj din „Dialectica Naturii[44] — o operă ce avea nevoie de titani şi care a creat titani, titani ca gîndire, pasiune şi caracter, ca multilateralitate şi erudiţie. Oricum vor fi fost oamenii care au pus bazele dominaţiei moderne a burgheziei, numai nişte burghezi mărginiţi nu !“ [23].

Dar aceasta este numai o faţă a acestei dezvoltări. Modalitatea de încorporare într-o societate capitalistă

"• In acest sens, un pasaj elocvent din drama lui Lessing, *Emilia Galotti* (actul 1, Scena 4), unde pictorul Conţi îşi defineşte astfel esenţa sa artistică imaterială : „...Ah ! de ce nu putem să pictăm direct cu ochii ! Cît se pierde pe drumul cel lung de la ochi, prin mînă, pînă la penel !... Dar, cum spuneam, în razul de faţă ştiu ce s-a pierdut. Şi sînt tot atît de mîndru că ştiu aceste lucruri, ba chiar mai mîndru decît dacă n-aş fi lăsat sa se piardă nimic. Căci din asta îmi dau seama că sînt un pictor mare. chiar dacă mîna nu mă ascultă totdeauna !... Sau, credeţi, alteţă, că Rafael n-ar fi fost totuşi cel mai mare geniu al picturii dacă. din nenorocire, s-ar fi născut fără mîini ?“ (în româneşte de Lucian Blaga) [22].

timpurie, în plină dezvoltare, nu trebuie apreciată în mod univoc afirmativ, şi nici confundată în mod unilateral cu
o presupusă emancipare a individului, aşa cum a procedat ideologia umanistă burgheză. Eliberarea individului, în curs de îmburghezire, din dominaţia feudală ; eliberarea cerută de umanişti, din lanţul constrîngerii religioase sînt, desigur, în sens restrîns, faze revoluţionare ale evoluţiei omenirii. Totuşi istoria capitalismului şi constituirea burgheziei ca clasă au arătat că, deşi au fost înlăturate, în adevăr, vechi constrîngeri şi limitări, locul lor I-au luat rapid alte forme noi, nebănuite încă, de dependenţă mascată. Afirmarea individualităţii a fost astfel strîns legată, în cadrul umanismului italian, de o pierdere progresivă a identităţii individului cu realitatea. Schimbul de mărfuri a devenit o condiţionare formativă a relaţiilor inter- umane şi a raportării lor faţă de societate. Subiectului acestui schimb de mărfuri însă, omului, modul de producţie al capitalismului timpuriu îi conferă o independenţă *aparentă,* caracteristică şi pentru „independenţa" artei sub fortma autonomiei ei.

Dialectica autonomiei artei — în care însă de la început a fost conţinută tendinţa unei lipse de funcţionalitate a artei —, pare a fi fundată, în secolul al 15-lea şi al 16-lea, în aceea că legăturile cu modelele ideologice de orientare feudală nu au putut fi încă depăşite, ele code- terminînd încă, în mod evident, pe baza schimbătoare a practicii sociale, includerea producţiei artistice în procesul de constituire a valorilor. Prin aceasta, forma pregnantă, cea mai importantă, a autonomiei artei devine separarea — deja amintită — dintre munca materială şi cea ideală, dintre cea corporală şi cea spirituală. Subliniind în „Eseu despre Wagner[14] faptul că „nu poate fi imaginat nici un fel de autonomie a artei fără mascarea aspectelor ei de muncă[44 24], Adorno sesizează în fapt punctul critic al oricărei forme autonome de artă. El precizează aici ideea că această autonomie, clădită pe mascarea muncii „devine problematizată şi ia formă de program explicit, abia în cadrul capitalismului avansat, în condiţiile totalei dominaţii a valorii de schimb şi a contradic-

lnlor sociale crescânde, tocmai datorită unei asemenea dominaţii[11].

Localizarea temporală încercată de Adorno este însă mimai parţial exactă, întrucît, cum vom încerca să demonstrăm în continuare, încă din etapa capitalismului timpuriu al societăţii italiene renascentiste — deci încă
<1₁ n a doua jumătate a secolului al 16-lea —• funcţia autonomă a artei este problematizată în contextul consti-
ı un ii Academiei florentine, sub formă de „program[41]. In a.'i-astă perioadă opera de artă (în special arta legată de un suport material — pictura, arhitectura şi sculptura) devine şi ea parte a unei conştiinţe umaniste, a acelui ■■*India humanitatis,* bazat pe interesul teoretic pentru ■ii adierea operelor poeţilor, istoricilor şi moraliştilor antichităţii. Bineînţeles, nici aici nu e vorba de un proces lirusc şi spontan de autonomizare, căci, odată cu Giotto •,.i Cimabue, deci încă de la sfîrşitul sec. al 12-lea şi începutul celui de al 13-lea, întîlnim — în Italia, Anglia ••au Franţa — tendinţe ce indică univoc poziţia socială in curs de independentizare şi excentrizare a artistului •,.i operei de artă. O istorie cuprinzătoare a începuturilor producţiei artistice autonome va trebui deci să-şi înceapă investigaţiile încă în această epocă pre-modernă, chiar ilac-u recunoaşterea artistului nu atinge încă forma unei autonomii a producţiei sale, cum se va întîmpla în Renaştere.

[11] 2.1.

Contradicţia producţie materială-producţie ideală şi autonomizarea producţiei artistice

Pretenţia de autonomie a picturii, arhitecturii şi sculpturii, ca arte legate de un substrat material dar productive în plan ideal, este şi un reflex al consolidării diviziunii sociale a muncii în corelaţie cu o extindere a trebuinţelor sociale şi a producţiei corespunzătoare lor. Aceasta înseamnă că modalităţile individuale de producţie meşteşugărească, apărute pe baza depăşitelor relaţii de

producţie feudale, intră într-o contradicţie sporită cu modul de producţie capitalist, ce se impunea din ce în ce mai mult. Nu vom urmări acum meandrele acestui proces, suficient studiat, fapt este că, în acest context, producţia artistică este pe de o parte inclusă în diviziunea socială a producţiei, iar pe de alta ea se constituie, tocmai pe baza acestei diviziuni, drept o activitate umană *deosebită*. Aceasta este faza în care, cum scrie Marx, s-a desfăşurat „concentrarea talentului artistic în individul unic şi înnăbuşirea lui în marea masă a oamenilor ocupaţi cu producerea bunurilor necesare vieţii, şi care asigură astfel existenţa artiştilor profesionişti[44]. Activitatea „deo- sebită“ a artistului a avut ca urmare o poziţie socială „deosebită[44] a artistului, care îl plasează pe acesta — în epoca Renaşterii -— în afara micii «burghezii, a proletariatului sau celorlalţi salariaţi.

Problema care se ridică acum este aceea a raporturilor dintre clasele productive şi indivizii avuţi ai clasei dominante, din această societate, cu alte cuvinte, cea a intereselor sociale antrenate în procesul de autonomizare a artei. Căci mi se pare de neimaginat faptul că o clasă încă oprimată, de mici burghezi (meseriaşi, mici negustori) absorbită total în lupta cotidiană cu condiţiile materiale de trai, sau de salariaţi refugiaţi în oraşe, ar fi putut, tocmai în această perioadă, să includă în sfera lor de producţie şi reproducţie, munca artistică drept meserie, în aşa fel încît aceasta să dobândească totodată şi o poziţie excentrică. Clasa socială purtătoare şi stimulatoare a afirmării autonome a artelor plastice, cea care dă tonul în ideologia epocii, nu este deci clasa micii burghezii ci
— pînă la Revoluţia Franceză — o societate de curte [25].

Nobilimea de la curte nu mai este, conform relaţiilor de producţie de pe urma cărora profită, în nici un fel identică cu nobilimea de ţară, care trăieşte mai departe, ca şi în trecut, din procesele economiei naturale a ţăranilor iobagi. Societatea în formare a curţilor epocii renascentiste nu mai este în nici un fel static orientată, din punct de vedere economic. Dezvoltarea economică a

< !< n rminat o cooperare între curte şi marea burghezie,
i iciiul prin aceasta un cadru economic şi social în care
[1] .1 putut dezvolta producţia artistică. Astfel, divizarea muncii artistice în producţie materială şi ideală este promovată, cel puţin în teorie, de către curte prin interme- ilinl *artei de carte*. Ea este un reflex, în plan feudal, al
i daliilor de producţie schimbate.

Kmanciparea individului burghez a însemnat mai întîi
ii i'liberare a forţelor de producţie sub forma relaţiilor de producţie în schimbare[26]. Arta, ca artă de curte, era ni icntată împotriva trebuinţelor esenţiale ale micii burghezii recent stabilită în oraşe, căci aceasta era limitată doar la posedarea mijloacelor de producţie, iar interesele ci nu puteau fi identice cu cele ale conştiinţei dominante, ce şi-a găsit expresia cea mai pronunţată în gîndirea umanistă, a învăţaţilor de la curte.

Să revenim însă la caracterul specific, deosebit, al muncii artistice, din care putem deduce o parte esenţială ■ i definirii estetice a operei de artă, sub forma esteticii producţiei. Artistul învaţă şi lucrează într-un oraş, în care, începînd din secolul al 12-lea, fiecare a devenit „proprietarul persoanei sale, al muncii, al mijloacelor sale de muncă şi al produsului muncii sale“ [27]. Munca artis- lului se află astfel, la început, într-o legătură organică cu forţele de producţie manufacturieră (de breslă), ce „constau în esenţă din unelte şi utilaje ce pot fi manipu- l;ile pe baza unităţii personale dintre mînă şi minte“ [28]. Activitatea de producţie a muncii artistice constă din muncă manuală „conform unor măsuri aproximative (după ochi), bazate pe acuitatea simţurilor, şi care, legate do practici tradiţionale, transmise verbal, din generaţie în generaţie, puteau fi perfecţionate şi finisate necontenit, Iară a înceta să rămînă totuşi, în esenţă, simple măsuri senzoriale. Instrumentele de măsură sînt utilizate în acelaşi mod ca şi restul uneltelor manuale, aşadar ca *mijloace* ajutătoare în confecţionarea obiectelor, construirea clădirilor ş.a.m.d. şi nu pentru verificarea experimentală .1 unor evenimente precalculate“[29]. In măsura în care ;ic(‘ste forţe de producţie se dovedesc depăşite iar meseriile

legate de breslă intră în criză, modul de producţie artistic — care în ciuda noilor tehnici şi posibilităţi de reproducere nu se schimbă ea metodă şi procedeu — intră în contradicţie cu noul mod de producţie care se impune.

Ca orice meserie, munca artistică se bazează pe îndemânarea deosebită a muncitorului individual şi pe calitatea produsului. Această caracteristică rămîne proprie modului de producţie artistică, în vreme ce importanţa capacităţii de muncă meşteşugărească (bazată pe rutină) descreşte odată cu instituirea producţiei de masă şi dezvoltarea maşinilor în secolul al 19-lea. Marx descrie forma timpurie a muncii meşteşugăreşti drept „semiartistică“, situaţie ce nu o mai consideră valabilă în cazul producţiei generatoare de capital. Aceasta înseamnă că şi în perioada Renaşterii, chiar dacă numai accidental sau izolat, avem de-a face cu asemenea contradicţii, întrucît e de presupus că tocmai acum încep să apară forme de producere a capitalului.

Aici se ridică aşadar întrebarea cheie dacă, prin aceasta, munca artistului, muncă aflată în contradicţie cu modul de producţie capitalist — lucru semnalat în mod explicit atît de Hegel cît şi de Marx — reprezintă mijlocirea unei forme ideologice de „amintire nostalgică" a unor evenimente şi situaţii originare de însuşire a naturii, respectiv, dacă nu poate fi înţeleasă ea însăşi ea o astfel de formă, explicîndu-se, în acest fel, şi desprinderea ei din „cotidian".

[11]2. 2.
Poziţia artelor „materiale" în Renaştere

Pînă acum am încercat să schiţăm, în mod sintetic, condiţiile obiective ce au permis şi determinat autonomizarea *producţiei* estetice, din perspectiva schimbărilor economice şi din cea a formelor de transformare a muncii umane în general şi într-un raport din ce în ce mai abstract faţă de obiect. S-a putut vedea astfel că fenomenul amintit nu se reduce la epoca şi societatea Renaşterii, ci carac-

Ini/cază un proces de dezvoltare, în începuturile sale, proces ivit din contradicţiile unei societăţi de schimb,
I uzate pe un mod de producţie capitalist, care de atunci .ı continuat să se dezvolte neîntrerupt.

înainte de a încerca să concretizăm, prin elemente specifice Renaşterii, procesul amintit de autonomizare a ,ıı lci, socotim necesar un scurt excurs istoric privind
.....Iu! de apreciere al artelor „materiale[11] (respectiv artele
I«l.i'.lice şi arhitectura) în antichitate şi Evul Mediu. Şi .n e,-ista întrucît semnificaţia transformărilor revoluţionare din Renaştere nu poate fi înţeleasă în adevărata sa lumina decît pe baza acestui fundament social-istoric.

Umanismul italian s-a preocupat intens de filozofia .uilicâ şi, cum scria o dată Hegel, a fost vorba de o „redeşteptare a vechii filozofii în forma ei originară[11]. în- !r un mod cu totul opus însă, ideologia umanismului nu va mai fi caracterizată de aceeaşi apreciere a artelor plastice, ca simple profesii legate de munca manuală, cum s-a întîmplat din antichitate pînă în Renaştere[30], ichimbare de atitudine ce nu poate fi explicată numai pe baza interpretării pur filozofice a gîndirii artistice, ci şi din perspectiva procesului general de constituire a valorilor. Dar să revenim la antichitate.

Atît noţiunea greacă, cît şi cea latină de „artă“ nu desemnează, niciuna, un fenomen exclusiv estetic, cum ne am obişnuit să-i asociem în legătură cu „artele fru- moa.se[44]. Noţiunea de artă includea, la origine, orice acti- \ilato umană în sensul unei prestări manuale sau ştiinţifice[31]. In mod corespunzător, arta era înţeleasă drept ceva ce poate fi învăţat pe baza unor norme precise. Cînd autorii greci au început să opună arta naturii ei concepeau prin ea activitatea umană în general.

< 'inel Hipocrate de pildă opunea arta-vieţii, se gîndea de l'apt la medicină. Platon consideră arta deasupra simplei
i ii tine, întrucît foloseşte principii şi reguli raţionale. Cînd in *Şţimposion* şi în *Phoedrus* el tratează despre frumuseţe. se referă mai puţin la frumuseţea corporală-umană şi mult mai mult la trăsăturile frumoase ale sufletului şi la ..cunoaşterea frumoasă[41]. Nu întîlnim, în acest con

text, nici o referire la artele plastice. Aristotel, care inserează arta printre aşa numitele virtuţi intelectuale, o caracterizează ca pe un fel de activitate bazată pe cunoaştere, într-o definiţie a cărei influenţă a fost resimţită multe secole. Stoicii de asemeni defineau arta ca un sistem de cunoştinţe, şi tocmai în acest sens ei considerau virtutea morală ca o „artă de a trăi".

Nu se ajunge în această epocă la nici o constituire sau formulare incipientă a unui sistem estetic. Adesea „frumosul[44] apare cp. „bine moral" în strînsă legătură cu „utilul[44], si trimite rpşţfel la o relaţie materială cu realitatea concretă. Xenophon, ţle pildă, spunea că frumos este ceea ce răspunde în mod optim scopului său. „Utilul este frumos pentru ceea ce este .util. .(Apomnemoneumata, IV, 68). Îndărătul acestei teze se află în mod evident o ^înţelegere a mărfii ca element a cărui valoare se orientează £u precădere spre valoarea sa de întrebuinţare. Aspectul estetic$_{A}$.şl$_{ff}$mărfii nu contribuie însă la stabilirea , şi creşterea valora \cle' schim'b, baza economică pentru ' această scţjpibare pare să lipsească. Frumuseţea, ca fenomen senzorial, nu îi este încă opusă unui frumos dez- , voltat şi aplicat obiectelor în folosul realizării valorii lor .piş. schimb, a unui frumos realizat exclusiv spre a trezi în contemplator dorinţa de posesiune, şi spre a-l impulsi-

0 onâ altfel ScP-1 cumpere [32].

-■ în ceea ce-priveşte acum ierarhia artelor, putem de- ducg$_{u}$pe baza acestor aprecieri, şi poziţia socială a artelor plastice; .Jneă de la început, artele „reprezentării[44] (ca pictura şi sculptura) sînt concepute ca fiind foarte strîns ■legate de materialele sînt arte realizate cu ajutorul unor unelte, şi nu pot fi izolate de substratul lor material.

1 _. Atît -în scrierile lui Platon (de pildă în *Republica)* cît • şi în; cele ale lui Aristotel, poezia şi retorica ocupă în ierarhia .artelor un loc înalt. Ele sînt plasate mult deasupra „artelor plastice[44]. Pe cît ne este cunoscut, nici un filozof.. grec nu a dezvoltat alături de o teorie estetică generală,, o ţratare sistematică separată, privind artele plastice şi. arhitectura. Dimpotrivă, la Platon de pildă,

; ni ('le manuale sînt net separate de aşa zisele „arte li- In filozofia antică şi în educaţia cetăţenilor' liberi, Inimica şi munca nu ocupă nici un loc. Abia în Renaştere . ıı »aro — sau, după formularea lui Erwin Panowsky *„tre- Iniiu* să apară" — o disciplină orientată, e drept, după niudele antice, dar în întregul ei „specific modernă[44] [34]: *Imria artei ca o doctrină evoluînd spre o formă autonomă.*

Noţiunea de *„arte liberales" (arte libere)* apare întîia nară la Seneca, iar o primă înşiruire completă a celor şapte „arte libere" o întîlnim la neoplatonicianul Marcia- iius Capella, prin anul 470 î.e.n. Ele sînt : *gramatica,, n'torica, dialectica, aritmetica, geometria, astronomia* şi' *muzica*[35], reprezentînd acele discipline şi preocupări ce un slujeau producţiei şi existenţei materiale. Pictura, arhitectura sau sculptura, practicate în antichitate mai ales de sclavi, nu erau incluse în această enumerare. Pînă la jumătatea secolului al 13-lea, situaţia rămîne neschimbată, „artele libere[44], reprezentînd exclusiv ştiinţele ce alcătuiau suma tezaurului cultural al Evului Mediu.

La începutul secolului al 12-lea, prescoliasticul german Hugo von St. Vietoir (1096—1141) opune celor şapte „arte libere" o ierarhie de şapte *arte mecanice*. Acestea (lanificium, armatura, navigaţia, agricultura, venatio, medicina, theatrica) se interferează şi cu domeniul activi-

Iaţii artistice, pictura, sculptura şi arhitectura fiind prezentate ca „armatura[44]. Dar nici aici cele trei arte nu funcţionează ca o *grupă* independentă, ci sînt încorporate celorlalte meserii caracterizate şi ele ea „armatura". Totodată se adînceşte prăpastia dintre cele două categorii de „arte" *(libere* şi *mecanice),* întrucît odată cu fundarea Universităţilor, „artele libere[14] sînt incluse în „facultăţile artistice[44].

Nici la Toma d'Aquino şi nici la Dante, artele plas- liee nu apar încă desprinse de munca pur manuală-ma- lerială. Activitatea artistică este privită în continuare ca parte integrantă a producţiei umane în genere. Evul Mediu mi cunoştea noţiunea de *autonomie,* în sensul în care va li utilizat în Renaştere (o situaţie asemănătoare o are şi noţiunea de *libertate,* care, din punct de vedere juridic,

nu era cunoscută în Evul Mediu ; erau cunoscute doar privilegii respectiv îndatoriri pozitive şi negative), după cum nu cunoştea nici o sferă socială (nici cea de la curte), în care arta să fi fost practicată şi înţeleasă autonom, într-o aşa măsură încît să fi putut proclama o viaţă dedicată artei drept o formă nobilă şi înaltă de existenţă.

Aşadar, noţiunea de „*autonomie"* nu era familiară Evului Mediu, iar în antichitatea greacă ea nu apare decît foarte rar în legătură cu fenomenele estetice. Pentru greci, *autonomia* era precumpănitor o categorie politică centrală.

In ceea ce priveşte necesitatea istorică-obiectivă a recunoaşterii artelor plastice ca un sistem estetic autonom, putem ajunge la concluzia, neplăcută multor istorici şi esteticieni, dar admisă totuşi de cei mai mulţi dintre ei[36], că scriitorii şi gînditorii antici deşi erau confruntaţi cu excelente opere de artă, cărora le apreciau valoarea, nu erau nici grăbiţi şi nici capabili să individualizeze calitatea lor estetică în raport cu funcţia sau conţinutul lor intelectual, moral, religios şi practic, sau să utilizeze respectiva calitate estetică drept criteriu de grupare a „artelor frumoase" şi de transformare a lor în obiect al unei interpretări filozofice cuprinzătoare.

Antichitatea nu a putut dezvolta acea apreciere imanent estetică a artei sale, considerată astăzi ca „normă şi model" întrucît *nu exista o necesitate obiectivă, rezultată din relaţiile sociale de producţie.* Cu alte cuvinte, o artă *„estetic* frumoasă" nu trebuie neapărat să provoace, la nivelul suprastructurii, o estetică autonomă a fenomenelor ei concrete. Mai degrabă invers !

Saltul calitativ — realizat în acest sens — de la antichitate la Renaştere devine evident tocmai prin constatarea că acum, condiţiile concrete în care se desfăşoară „renaşterea antichităţii" sînt altele decît în antichitate.

In *Renaştere* se schimbă poziţia socială a artelor plastice, ele dobîndese, în cadrul suprastructurii, o funcţie

deosebită, specifică, ce se răsfrînge şi asupra poziţiei sociale a artistului. învăţatul umanist, fondator al importantei „Academia de la Corregi" din Florenţa, Marsilio Ficino, explică în lucrarea *Theologica Platonica* faptul că „înţelepciunea şi înde-mînarea artiştilor răzbat din picturile şi construcţiile lor. Dar noi putem recunoaşte în ele şi atitudinea şi configuraţia lor spirituală[11 37]. Artistul a devenit el însuşi „învăţat umanist", astfel încît poate deţine în măsură din ce în ce mai mare un rol dominant în aprecierea muncii sale. Este opera de transformare a pictorilor şi sculptorilor din simpli muncitori, în *artişti,* adică în fiinţe înzestrate cu puteri divine. Una din ideile lansate de Ficino, idee ce a influenţat în cel mai înalt grad judecata literaţilor faţă de pictori şi sculptori, precum şi atitudinea acestora din urmă faţă de ei înşişi, a fost teza că omul care reuşeşte să transforme elementele materiale ale lumii —■ pietrele, metalele, plantele, animalele — ca şi cum toate acestea i-ar fi fost aservite, acest om este asemenea lui D-zeu [38]. Sub influenţa acestor idei, în cercurile Academiei de la Coreggi, se impune şi considerarea geniului şi talentului ca manifestări ale harului ceresc, care-i scot pe deţinătorii lor — artiştii — din rîndul muritorilor obişnuiţi. S-a născut astfel ideea *artistului ca demiurg.* Oameni ca Michelangelo sau Cellini se considerau unici, socotind că legile şi normele impuse muritorilor de rînd nu li se pot aplica şi lor. însuşi papa Paul al III-lea, va scrie, referindu-se la Cellini : „aflaţi că acei oameni care sînt unici în arta lor nu trebuie să fie supuşi legilor, iar el mai puţin decît oricare altul". După cum remarcă J. Gimpel în lucrarea citată : „împli- nindu-şi ambiţia, pictorii şi sculptorii au reuşit să se smulgă din cadrul tradiţional al Artelor mecanice şi al cooperaţiilor. Dar — şi aici este drama lor ! — ei n-au reuşit să se integreze în domeniul Artelor liberale : societatea nu-l prevăzuse pe artist[11].

Această integrare se va realiza totuşi în etapa următoare, e drept pe calea ocolită a integrăm artei în rîndul ştiinţei.

**'2.3.
Asimilarea artelor în ştiinţă

Prima etapă importantă a eliberării artei din sfera producţiei materiale şi de dobîndire a unui statut „ideal- spiritual[11] (care o elibera şi din subordonarea faţă de jurisdicţia breslelor) a fost marcată de încorporarea ei în rîndul ştiinţelor, prin dobîndirea de către artist a rangului social al unui savant. Artistul începe acum să se unească cu omul de ştiinţă într-o formă de cooperare.

In Renaşterea timpurie artele plastice caută în special ' apropierea *matematicii,* ca una din cele şapte „arte libere", dar şi a celorlalte ştiinţe umaniste, în general, nu numai din necesităţi interne, dar şi din dorinţa sporului de prestigiu ipropriu. Strînsa legătură între arta Renaşterii şi umanism, între artă şi ştiinţele naturii, este reprezentată, în această perioadă, cel mai elocvent în personalitatea lui Leon Battista. El s-a străduit, pe cele mai diverse căi, să ridice artele în rangul social al ştiinţelor şi pe artişti în poziţia socială a savantului umanist. Arhitectura, pictura şi sculptura se desprind astfel din sfera producţiei meşteşugăreşti practice, fiind încorporate în cea a *ştiinţei.*

Am menţionat, într-un paragraf anterior în legătură cu activitatea de producţie a meseriaşilor, că ea „nu constă într-o verificare experimentală a unor evenimente pre- calculate", ceea ce se referea şi la artă. Pe baza cooperării cu ştiinţele naturii, această situaţie se schimbă însă radical în ceea ce priveşte „meseria" artistică, în perioada Renaşterii timpurii. Una din caracteristicile acestei faze de dezvoltare a practicii artistice o constituie tocmai corelarea ei cu o „verificare experimentală[14] a unor evenimente precalculate cu ajutorul unor metode ale ştiinţelor naturii. Astfel, de pildă, perspectiva geometrică, precalculată cu metode matematice, dobîndeşte, în cadrul reprezentărilor plastice figurative, caracterul verificării şi demonstrării ştiinţifice. Pictura pe lemn, fresca, basorelieful şi alte modalităţi artistice de redare a realităţii

observate, se află în unitate cu modul socialmente necesar. de însuşire a naturii, ca factor ce slujeşte controlului asupra naturii. Un exemplu din multe altele îl constituie fresca lui Piero della Francesca — *„Flagelarea lui Cristos""* (Muzeul Naţional din Urbino), frescă în care observarea.! minuţioasă şi redarea unui fenomen descoperit în natură ; se afiă într-un raport de interferenţă ştiinţifieo-experi- - mentală şi estetico-artistică. Piero trăia, pe atunci, împreună cu alţi artişti şi oameni de ştiinţă, la aşa numita „curte a muzelor", patronată de ducele de Urbino, Fe- deri'co da Montefeltre.

Tendinţele proprii „raţionalismului ideologiei umaniste", spre „o raţionalizare a puterii politice", au permis, în perioada Renaşterii timpurii, contactul dintre „raţiunea" ştiinţei şi cea a artei, aceasta din urmă orientîndu-şi „raţiunea", prin cooperare cu ştiinţa, în primul rînd după cea a ştiinţei. In mod contrar, nici ştiinţa, nici inteligenţa sau fantezia artistică nu erau utilizabile în procesul social de producţie, sub forma unor forţe de producţie. Amîn- două făceau parte din sfera culturii şi a fenomenelor de suprastructură. Situaţia se schimbă radical abia în cursul: secolului al 15-lea. Cu cît cunoaşterea ştiinţifică a pro- ceselor naturii este inclusă, şi ca atare valorificată, în - forma iraţională a relaţiilor de producţie capitaliste, cu • atît mai puternică devine distanţarea dintre ştiinţă şi ! artă.

"•2.4.

O nouă etapă: „Conceptul" şi „Academia"

O nouă etapă decisivă în procesul de „eliberare" a artei şi de autonomizare a ei este marcată de apariţia •— în plan teoretic — a expresiei estetice *designo* (concept, schiţă), ca şi de cuprinderea organizatorică a activităţii artistice în cadrul unei *Academii*. Dacă, de regulă, constituirea „academiei" este pusă de istoricii Renaşterii în legătură cu procesul de autonomizare a artei [39],' semnifica

ţia pe care o are apariţia teoriei „conceptului" (designo) a fost căutată, din cîte cunoaştem, doar în planul imanenţei sale estetice, ca „proces de dematerializare" a artei. Or, tocmai acest proces dobîndeşte, în lumina celor spuse pînă acum despre raportul dintre material şi ideal în creaţia artistică, o importanţă deosebită pentru efortul de eliberare a artei şi de cucerire a unei poziţii sociale autonome. Pentru că aceste două forme ale practicii artistice *(designo* şi *academie)* formează o unitate, „academia" reprezentînd doar cadrul organizatoric necesar pentru transpunerea în viaţă a ideii de *designo.* Dar, să le analizăm pe rînd :

— *Designo*. Ideea desigrao-ului (conceptului) — dezvoltată mai întîi în pictură — reprezintă, în teoria artei din perioada umanismului italian tîrziu, expresia cea mai cuprinzătoare a unirii materialităţii operei de artă cu activitatea proiectivă preliminară. „Designo" este proiectul (ciorna, crochiul) fugitiv schiţat, bazat pe un minimum de „substrat material", o coală de hîrtie şi o bucată de cretă. începând din a doua jumătate a secolului al 15-lea- noţiunea de „designo", ca parte a teoriei artei, se impune mai ales în Florenţa. O primă formulare expresă a noţiunii o întîlnim la Benedetto Varchi (1547) ; iar o tratare mai explicită a conceptului o datorăm lui Giorgio Vasari. El a fost primul care a reunit arhitectura, pictura şi sculptura, ca fiind cele trei ,.arte del designo", „cele mai de laudă şi cele mai iscusite din cîte se află pe această lume"[40], întrucît se servesc toate de *designo,* pornesc de la el, dobândind, prin el. criteriul unităţii lor organice. Iar în ceea ce priveşte descrierea noţiunii de *designo,* întîlnim următorul paragraf : „Cînd *conceptul* (designo) a reuşit să obţină fixarea unei imagini sau a unui obiect pe baza discernămîntului artistic, este în măsură să ne arate că mîna pictorului se dovedeşte iscusită şi pricepută, datorită exerciţiului îndelungat, pentru ca cu peniţă, cărbune, cerneală sau orice alt mijloc, să exprime şi să reproducă, ceea ce a creat natura. Căci o dată ce intelectul a produs «conceptul^ selectat şi purifi

cat, depinde în continuare de mîinile ce s-au exersat ani îndelungaţi, să putem recunoaşte, în lucrul făcut, perfecţiunea şi calitatea înaltă a artei şi totodată a *spiritului* artistului". „Perfecţiunea mîinilor“ devine instrument al spiritului şi al legitimării nu numai a artelor ci şi a capacităţii intelectuale a artistului. Meseriaşul este astfel depăşit. Ceea ce îi aparţine ca aptitudini nu mai slujeşte produsului, ca fenomen real. ci *icleii* implicate în operă. „Meseria[1-] artistică apare la Vasari, ca şi mai înainte, la Leonardo. atît de rafinată şi deosebită, încît numai în *această* meserie, spiritul divin îşi face simţită prezenţa prin mijlocirea spiritului uman.

Designo-uh ca program teoretic, practic concretizat, de „mascare a muncii" lasă să se vadă măsura în care eliberarea artei din sfera utilităţii practice (în sensul unei raportări, prin scop, la realitatea materială) a devenit o practică reprezentativă. *Munca artistică, ce se slujeşte de ţlesigno, ca formă a celei mai înalte 'structurări estetice, este abstrasă domeniului necesităţii sociale şi integrată sferei, metafizice a existenţei spirituale, imateriale.* în cadrul teoriei artei, teza deszfif?io-ului este prin aceasta reproducerea ideală exemplară a materialităţii producţiei artistice [41].

— Academia — relativizare a reprezentării despre libertatea artistică

Evident că o asemenea practică artistică va necesita şi va provoca un cadru instituţional adecvat. Astfel s-a ajuns, în 1563, la fundarea de către Vasari a unei *Accade- mia del Designo,* funcţionînd sub patronajul marelui duce Cosimo de Medici al Florenţei. Preşedinte a fost ales Vincenzo Borghini. iar prim director Michelangelo. Treizeci şi şase de pictori şi sculptori au fost aleşi ca membri ai Academiei, scăpînd astfel de sub controlul cooperaţiilor. în Academie relaţia meşter-ucenic este înlocuită cu legătura, mai elevată, dintre maestru şi discipol, iar artistul dobîndeşte prestigiul muncii intelectuale.

Din punct de vedere subiectiv, artistul se simţea în acest cadru instituţional eliberat de legăturile de breslă,

egal cu. filozofii şi poeţii. Scopul acestei academii, organizate aparent doar pe baza forţei de creaţie artistică, îi apare artistului, pe drept, ca *spaţiu liber;* noile forme de dependenţă- legate de dobîndirea acestui ,,spaţiu", nu sînt încă conştientizate. Conferindu-i artistului prestigiu social şi siguranţa existenţei materiale, Academia îl transforma însă totodată într-un funcţionar al clanului Medici. Această nouă formă reală de constrîngere a artistului în cadrul Academiei devine evidentă dacă vom ţine seamă de pildă de modul în care era reprimată dorinţa artistului de a participa la disputele teoretice. In martie 1563, cînd lui Cosimo i-au ajuns la ureche zvonuri despre dispute şi controverse între academicieni, el a emis un decret ce trebuia respectat de toţi membrii Academiei „S. Ecc. diee che bisogno far con l'opera, non con le parole"[42]. (Excelenţa sa zice că artistul are a se oicupa cu realizarea operei de artă şi nu cu discuţii).

La fel de realist este prezentată relativa autonomie a artistului în *L'Aretino*-ul lui Ludovico Dolce, unde acesta atinge problema „criticii laice". Este vorba de problema, de atunci mereu reluată, dacă *Principele* şi celelalte persoane ce reprezintă puterea politică au dreptul de a se amesteca în practica şi teoria artei, sau dacă, aşa cum susţinea Kant în ..Cearta facultăţilor" trebuie să li se nege capacitatea de judecată. Răspunsul lui Dolce nu surprinde prin curaj : ..Laicului cultivat" el îi acordă dreptul de a participa la toate discuţiile problemelor teoretice, nu însă şi în cele tehnice, unde, singur artistul are dreptul să decidă[43]. Este şi acesta un indiciu al re- strîngerii crescînde a libertăţii artistului în tratarea tuturor problemelor ideal-teoretice şi politice legate de artă.

Desigur, fundarea academiilor nu a însemnat numai un act de restrîngere a libertăţilor, ci în primul rînd, stabilirea instituţională definitivă a poziţiei *specifice* a artistului. Poziţia sa de ,,outsider" este prin aceasta sancţionată şi din punct de vedere social. Evoluţia procesului de autonomizare atinge astfel un stadiu ce va fi caracteristic pentru societatea burgheză clasică a secolului al

19-lea : arta nu are nimic comun cu politica, ea nu aparţine realităţii cotidiene, iar artistul trebuie să renunţe la politică.

*

Excursul acesta istorico-analitic, privind începutul şi geneza artei autonome în Renaştere, a încercat doar să indice foarte sumar, coborînd la cauzele de ordin social- economic, modul în care odată cu separarea instituţiona- ■ lizată dintre producţia materială şi cea spirituală, în faza timpurie a capitalizării societăţii, artele plastice, prin modul lor de producţie permanent legate de „meserie[44], , de munca manuală, intră, din punct de vedere economic, în contradicţie cu relaţiile sociale de producţie. De ce această contradicţie nu a putut fi ocolită, am putut vedea din teoretizarea tendenţioasă a artefact-ului; din includerea fornual-ideologică a artei în rîndul „artelor libere[44], din. cooperarea cu ştiinţele naturii, iar apoi, din înfiinţarea Academiei, cu semnificativul dicton teoretic al designo-ului. Unitatea de fapt dintre „cap şi mînă“ în cadrul producţiei artistice este preschimbată din ce în ce m.ai mult în sfera suprastructurii, cu imaginea socială necesară a producţiei spirituale, a muncii exclusive a ■ capului[44].

Principala concluzie ce ni se impune este -aceea că ar fi fals să afirmăm, aşa cum se întîmplă ou unele studii recente[44] dedicate autonomiei artei, că abia din sec. al 18—19-lea (odată cu dezvoltarea esteticii ca disciplină filozofică), am avea de-a face cu o *artă autonomă.* Şi mai puţin justificată ni se pare afirmaţia lui Gadamer, după care, abia odată cu aşa numita abstracţie estetică ..arta, ca artă a frumosului, este înţeleasă ca opusă realităţii practice, dezvăluindu-şi esenţa abia pe baza acestei opoziţii[14 45].

După părerea noastră, contradicţiile fundamentale ce ■ au permis constituirea unei autonomii a artei în sensul ' ideologic de *„ceva deosebit“* şi care au legat posibilitatea acestei autonomii de sistemul social capitalist, tre- ■

buiesc căutate în dezvoltarea capitalismului însuşi. Nu a putut fi vorba de o funcţie autonomă a artei, ea parte componentă a producţiei ideale, decît -acolo unde banii se transformaseră deja în capital, unde marfa începuse să se dividă în valoare de întrebuinţare şi valoare de schimb, iar valoarea de schimb dobîndise supremaţia în cadrul aşa numitei „lumi a concurenţei" (Marx).

O altă întrebare ce se ridică la sfirşitul acestor consideraţii, este aceea dacă autonomia operei de artă şi autonomia poziţiei sociale a artistului, nu sînt deja expresia unei parţial realizate .,eontradominaţii“ a esteticului, ca formă ideologic structurată, ea îndepărtare de realitate, printr-o estetizare a realităţii. Caracterul de ,,apa- renţă“ al operei de artă şi-ar afla astfel în autonomia operei de artă premisa sa cea mai importantă.

"■3.
Lupta pentru autonomia spirituală a artei — desprinderea din tutela religioasă

Procesul de autonomizare a artei a presupus nu numai eliberarea artei din sfera activităţilor material-practice şi celebrarea ei oa formă de creaţie spirituală specifică

— aşadar o eliberare înfăptuită în plan social-econo- mic — ci şi una desfăşurată pe plan spiritual, la nivel ideologic, şi anume *eliberarea artei de sub presiunea normelor ascezei religioase.* Dacă autonomizarea ei social- economică i-a eliberat artistului *miinile,* eliberarea artei de sub tutela ideologiei religioase a deschis *imaginaţiei* artistice porţile infinitului. Datorită acestei eliberări, nici un subiect nu mai era .,tabu“, nici o temă nu mai putea fi obiect de suspiciune inchizitorială. Artistul putea în sfîrşit să declare cu îndreptăţire : „Nimic din ce este omenesc nu mi-e străin !".

Eliberarea — pe plan social — a operei de artă nu s-ar fi putut realiza fără dobîndirea *libertăţii de alegere*

a temei. Cum biserica a însemnat în întregul Ev Mediu principalul achizitor şi comanditar al pictorilor şi sculptorilor, este limpede că un decret, precum cel lansat de Conciliul de la Niceea, în 787, care şi-a păstrat valabilitatea pînă în sec. al 16-lea, avea să îngrădească în mod hotărîtor libertatea de imaginaţie şi expresie a artistului. La acest conciliu se stabilise că : „nu imaginaţia pictorilor determină funcţia tablourilor, ci principiile stabilite de biserica catolică şi tradiţia acesteia... Concepţia şi tradiţia aparţin părinţilor bisericii şi nicidecum pictorului. Acestuia din urmă îi aparţine doar latura artistică. Se înţelege de la sine că tot lor le revine şi dreptul de a hotărî[11 4G].

Dar chiar şi în plină epocă de eliberare *socială* a ariei. în sec. al 16-lea, biserica porneşte la contraofensivă. impunînd artiştilor subiecte menite să apere biserica, catolică şi să sprijine răspândirea catolicismului împotriva Heformei. Astfel, în 1563 — deci chiar în anul în care Vasari întemeiază *Academia,* moment hotărîtor pentru autonomizarea poziţiei sociale a artistului —, Conciliul ecumenic de la Torento lansează un nou decret, prin care declară : ..Sfîntul Conciliu interzice aşezarea în biserică a vreunei imagini inspirate de o dogmă greşită care ar putea duce spre rătăcire spiritele simple. El doreşte să fie evitată orice manifestare impură, iar imaginile să nu fie provocatoare prin farmecul lor... Se interzice expunerea unor imagini *ieşite din comun,* afară de cazul cînd aceste imagini au aprobarea episcopului[11] (s.n. — V.E.M.) [47].

Un an mai tîrziu, în 1564, teologul Gilio de Fabriano. în *Dialog despre eresurile pictorilor,* va utiliza directivele Conciliului drept criteriu de apreciere a operelor de artă. „Judecata de apoi“ a lui Michelangelo (mort în acelaşi an) devine ţinta unor critici severe : Michelangelo- a prezentat îngerii fără aripi ; Hristos este în picioare, cînd. de fapt. el trebuia să fie aşezat pe tronul gloriei ; veşmintele anumitor personaje sînt bătute de vînt; or,, după cum se ştie, vîntul va înceta să bată în ziua judecăţii de apoi. etc.

Iată pentru ce, libertăţile dobîndite de artist în epoca Renaşterii se referă mai mult la poziţia sa socială decît la conceperea operei de artă ca atare. Aceasta va rămîne înfeudată idealului creştin încă multă vreme.

Aşadar, lupta de eliberare a artei pe plan spiritual, privind substanţa umană a operei se desfăşoară de-alun- gul întregului Ev Mediu şi pînă în perioada post-renas- centistă, în mod precumpănitor pe terenul confruntării dintre o tematică supusă obligativităţii iconografice şi varietatea compoziţională permisă de soluţionarea artistică optimă a subiectului tratat. Iar cum supunerea substanţială a artei la mitologia creştină nu putea fi, în această perioadă, nicicum ocolită, efortul de eliberare a imaginaţiei artistice creatoare s-a exprimat — în zona de influenţă a Bisericii răsăritene, unde iconografia bizantină prescria legi foarte laxe configurării artistice concrete — prin utilizarea *alegoriei,* iar în Apus, prin realismul unei modalităţi de reprezentare *simbolică* a tematicii religioase.

Cum notează Lukăcs — „în artele plastice, pe care literatura teologică a vrut să le conceapă numai ca podoabe ale bisericilor, ia naştere chiar de la început sarcina socială, formulată de papa Grigore cel Mare, conform căreia imaginile sînt puse în biserici spre instruirea celor neinstruiţi : ^Pictura este folosită în biserici pentru ca cei care nu cunosc slovele să citească pe pereţi, prin contemplare, ceea ce nu sînt în stare să citească în cărţi». Cerinţa ca artele plastice să fie cărţi instructive cu poze pentru analfabeţi, în vederea răspîndirii şi explicării bazei mitice a religiei, constituie pentru ele *sarcina socială hotăritoare,* care a rămas în vigoare în toată perioada de înflorire a feudalismului" [48]. Dar pînă şi acestei scrieri în imagini îi erau prescrise reguli restrictive deosebit de severe privind modul ei de exprimare, atitudinea faţă de configurarea obiectelor realităţii obiective implicate în contextul anecdotic al temei ilustrate. într-un minuţios studiu despre *„Istoria artei ca istorie a spiritului“,* M. Dvorak subliniază faptul că

însuşi caracterul imitativ, „naturalist", specific reprezentărilor antice ale unor teme mitologice a fost respins de autorităţile religioase „pentru că o adevărată imagine a lui Dumnezeu nu trebuie căutată în imitaţia celor pă- mînteşti ci în cea a sufletului omenesc". Din punct de vedere estetic aceasta însemna că arta trebuie să aibă o substanţă ultimă care transcede reproducerea senzorială [4fl]. Artei i se impune astfel ca singură soluţie figurativă *calea alegoriei.*

întrucît însă restricţiile ieonoelastiei bizantine nu se extindeau şi asupra artei „lumeşti[11], de inspiraţie laică, înfloreşte în această perioadă, nu numai o artă ornamentală, geometrică, dar şi o pictură peisagistică şi animalieră, inaug'urîndu-se astfel una din principalele direcţii de dezvoltare a picturii occidentale postrenascentiste.

O etapă importantă în lupta pentru eliberare a artei plastice de „gramatica[14] reprezentărilor iconografice a constituit-o momentul *Reformei,* îndeosebi prin instituirea unui nou tip de atitudine religioasă faţă de reproducere. Respingînd finalitatea propusă de Grigore cel Mare artei religioase şi contestînd eficienţa ei pedagogică, din cauza frivolităţii de care s-ar face vinovată orice încercare de configurare în imagini a divinităţii, Calvin interzice prezenţa icoanelor în biserici. Această condamnare a artelor plastice de către Calvin şi Luther nu se referea însă decît la relaţia lor cu viaţa divină, cu transcendenţa religioasă. Ele sînt tolerate în măsura în care îşi propun ca temă a „zugrăvirii[11] obiectele profane ale lumii sensibile şi în măsura în care slujesc plăcerii cotidiene a oamenilor. Fiind declarate *adiaphoron* (indiferente) din punct de vedere religios, pictura şi sculptura dobîndesc astfel recunoaşterea caracterului lor laic, făeînd un important pas înainte pe calea eliberării lor spirituale de sub tutela ideologiei religioase.

Totuşi, unii istorici şi teoreticieni ai artei, cu preferinţe romantice, pornind de la constatarea că există un imens nurnăr de opere indubitabil valoroase în patrimoniul artei medievale, au ajuns la concluzia că eliberarea artei din aservirea faţă de religie nici n-ar fi fost ne

cesară, deoarece tocmai această obligativitate i-ar fi dat caracterul înfloritor din perioada respectivă. De fapt însă, aşa cum notează Lukăcs, dimpotrivă, „această evoluţie favorabilă a provenit din faptul că Biserica a fost silită să lase tot mai liberă mişcarea estetică autonomă a artelor. După cum în Antichitate absenţa unei reglementări teologice a reprezentat un important factor ideologic al înfloririi artei, acelaşi rol I-a jucat în Evul Mediu tăria acelor contra-forţe care au fost în stare să utilizeze imperativele normelor iconografice în scopurile *lor* estetice, precum şi să ocolească sau să dinamiteze dirijarea teologică. Caracterul favorabil al acestor împrejurări se întemeiază aşadar nu pe puterea religiei, ci pe *puterea luptei de eliberare a artei împotriva religiei*“ [50]. (subl. ns.)

Cum am văzut în capitolul anterior, în care am urmărit fazele procesului de autonomizare *socială* a artei, influenţa crescîndă a burgheziei în cadrul societăţii feudale determină în toate artele o îndepărtare de norma- tivitatea teologică, de transcendenţa lucrurilor extra- mundane şi o *replasare a omului în centrul preocupărilor*. Inaugurată în literatură de Boecaccio sau Ariosto, această cotitură se caracterizează în artele plastice prin ruptura de iconografia alegorizantă, chiar dacă tematica propriu zisă rămîne neschimbată. „Revoluţia petrecută constă în configurarea omului sau a grupelor de oameni exclusiv cu ajutorul mijloacelor obiectuale ale artei, acestea transferînd deci complet, în netranscendent, miturile religioase aflate la baza lor şi extrăgînd din ele acel miez care reprezintă o etapă importantă în dezvoltarea geniului uman, şi prin urmare readuc tipologia umană de ca- ractere şi situaţii conţinută în miturile religioase şi în folclorul interpretat religios, înapoi în sfera intramun- dană a oamenilor şi situaţiilor umane“ [51]. Cel care a redeschis, cel dintîi, libertăţii artistice infinitul cîmp de explorare al universului uman în varietatea manifestă- rilor sale, ridicînd omul la rangul de „obiect exclusiv al artei“ a fost Giotto, creatorul «unei forme picturale capabile să redea dramatismul existenţei umane în violent contrast cu forma religios-alegorică a imaginii din

reprezentarea iconografic-decorativă, cu funcţia de simplu ornament al interioarelor bisericeşti. Acelaşi Giotto despre care Worringer scria că „a salvat arta gotică de căderea în caligrafie[11] dînd sufletului ei un trup[52].

Lupta pentru eliberarea spirituală a artei se mută, aşadar, pe terenul opoziţiei dintre ceea ce Lukăcs numeşte „intramundaneitatea estetică" şi transcendenţa religioasă. Dispută care nu vizează însă tematica operei, tributară încă mitologiei creştine, ci doar *modul de abordare artistică* a ei. ceea ce a permis şi mai departe convieţuirea relativ paşnică a artei cu religia într-o epocă în care universalitatea Bisericii catolice reprezintă încă puterea spirituală dominantă. Divorţul devine evident doar la nivelul limbajului artistic utilizat şi în spiritul ce străbate majoritatea operelor respective. „Studiul omului, şi anume nu ca o creatură păcătoasă a lui Dumnezeu, ci ca stăpin al pătnîntului, trece iot mai energic în centru; omul gol apare dropl cel mai demn obiect de studiu pi-nlni văzul şi reflexia omului... tema prescrisă iconografie devenind, .la cei mărunţi, un simplu îndemn sau pretext exterior, un prilej de a experimenta, iar la cei de seamă, temeiul unei noi imagini, categoric intramun- dane a lumii" [53]. La Florenţa şi la Veneţia, Rafael şi Ti- lian înfăptuiesc, prin opera lor, desprinderea hotărîtoarc a artei de sub tutela religioasă, chiar dacă, la suprafaţă, Biserica se erija încă în dominatoare absolută a fiinţei religioase.

Pe plan filozofic, acest efort de emancipare al artei şi de celebrare a omului ca fiinţă liberă, suportînd dramatismul răspunderii morale, şi-a aflat sprijinul în scrierile umaniştilor italieni ai Renaşterii. Pico della Miran- dola este cel care, în celebrul său *DISCURS DESPRE DEMNITATEA OMULUI,* dă echivalentul filozofic cel mai pregnant respingerii viziunii tradiţionale a Bisericii asupra omului, propunînd imaginea grandioasă a unui om liber, neîncătuşat prin nimic de voinţa divină : „Nu ţi-am dat un loc anume — i se adresează Creatorul lui Adam — nici o înfăţişare anume, nici un patrimoniu exclusiv al tău, pentru ca locul, patrimoniul şi înfăţişa

rea pe care ţi le vei dori, să le poţi alege şi păstra după bunul tău plac. Natura determinată a celorlalte fiinţe este constrînsă de legi de către Noi stabilite. Tu în schimb, neconstrîns de nici o limită, ţi-o vei pune singur, după libera voinţă pe care eu ţi-o confer. Te-am aşezat în mijlocul lumii ca să poţi privi mai uşor în jurul tău, să vezi totul, să pătrunzi tot. Te-am creat ca pe o fiinţă, nici cerească nici pămîntească, nici muritoare nici nemuritoare, ca să fii tu însuţi liberul tău plăsmuitor şi pro- priu-ţi biruitor, pentru ca liber şi independent faţă de tine însuţi să-ţi poţi da acea formă pe care ţi-o vei fi ales. Tu poţi coborî pînă la a deveni animal şi poţi să te înalţi pînă la a renaşte ca o fiinţă divină... Numai tu poţi creşte şi înflori după propria ta voie, tu singur porţi în tine sîmburele unei vieţi universale[11 54].

Ce întrupare artistică mai desăvîrşită a acestui crez în demnitatea şi libertatea omului ca şi a artei, menite a-l celebra, decît titanismul personajelor lui Michelan- gelo, despre care Berenson spunea că „a creat tipul de om cel mai înzestrat spre a supune şi domina pămîntul şi, cine ştie, poate mai mult chiar decît pămîntul" [5a] ?.

A luat astfel naştere treptat o artă superioară, eliberată progresiv de finalitatea teologică pe care i-o stabilise papa Grigore. Pînă în epoca lui Rafael totuşi, în ciuda acestei desprinderi victorioase de substanţa reli- gios-transcendentală, arte plastică îşi îndeplinea încă funcţi'a instructivă de *Biblia pauperum,* fapt care i-a asigurat o eficienţă socială egală cu cea a sculpturii în antichitate dată fiind accesibilitatea şi răspîndirea legendelor populare reunite de Biblie şi care constituiau substratul lor tematic. „Spaţiul de joc pentru libera dezvoltare a esteticului, pe care i l-<a deschis o sarcină socială ce pretinde claritate şi inteligibilitate generală, este baza unei astfel de arte unice, tocmai datorită luptei necontenite dintre lumea de aici şi cea de dincolo“ [5G].

Astfel, în mod paradoxal, fenomenul de emancipare şi autonomizare spirituală a artei are, pe plan social, un revers nedorit : diminuarea forţei de penetraţie şi a caracterului popular al artei plastice. Pictura şi scuip-

tura îşi reduc audienţa prin aceea că, propunîndu-şi de acum un conţinut propriu, mai esoteric, ele încep să fie tot mai greu descifrate spontan de mase, pierzîndu-şi locul de centru spiritual al dezvoltării culturii, loc preluat treptat de literatură şi muzică. Lukăcs are dreptate cînd, — polemizînd cu unii istorici ai artei — afirmă că noul conţinut al artei, astfel generat „nu poate reuni totuşi în mod organic- pictural luarea generală de poziţie faţă de problemele generale ale culturii respective, cu
o inteligibilitate imediat evidentă. Problema noii obiec- tualităţi conţinutuale a picturii devine, după stingerea vechii sale sarcini sociale, tot mai problematică[44 57]. Cu alte cuvinte, eliberîndu-se de sarcinile ei sociale precise, arta a pierdut totodată şi ceva extrem de fecund pentru ea şi anume aceea *angajare tematică* foarte clară sub aspectul conţinutului senzorial palpabil, dar care lăsa totuşi artistului o mare libertate de mişcare, angajare ce a roprrzenlal un sprijin nu lipsit de importanţă pentru aria compoziţiei în prereinaştere şi Renaştere. Se evidenţia/ă as 1 LVI caracterul dialectic complex al modului specific de manifestare a libertăţii artistice, ca şi inconsistenţa părerii că esenţa ei s-ar exprima în refuzarea oricărei angajări sociale, a oricărui scop extraestetic, problemă de care ne vom ocupa mai pe larg în unul din capitolele următoare.

Ceea ce ne-am propus să demonstrăm cu prilejul acestei succinte şi desigur incomplete treceri în revistă a principalelor momente de interferenţă dintre artă şi religie este faptul că istoria autonomizării artei coincide pe plan spiritual cu istoria eliberării ei din legăturile religioase, eliberare pe baza căreia a putut la rîndul ei să contribuie la legitimarea şi siguranţa de sine a noii autorităţi politice şi economice. Simptomele acestui proces constituie premisele unei concepţii ideologice care vedea în artă o garanţie că în sfera acestei noi autorităţi laice (acestei noi dominaţii) există instanţe libere, ce nu sînt îndatorate şi subordonate decît lor însele — la fel ca şi autoritatea ce a făcut posibilă această artă „liberă*[4]. Conform acestei ideologii (inaugurată de Winckelmann)

arta a putut fi măreaţă şi liberă numai acolo unde societatea însăşi era liberă şi măreaţă : „autonomia[14] artei şi conceptul burghez de libertate se condiţionează astfel reciproc. Prin aceasta devine însă limpede că o autonomie absolută a artei a existat din totdeauna numai în aparenţă ; noţiunea nu acoperă o realitate, ci constituie doar un *ideologem* (în sensul semiotic al termenului, adică un simbol funcţionînd *exclusiv* în sistemul de convenţii al ideologiilor). El a putut lua naştere, pentru că interesele materiale heteronome ce stau în spatele eliberării formal-autonome a artei, au fost ignorate. „Eliberării[11] artei îi este mereu inerent un moment de oprimare. In spatele celor trei condiţii pe care s-a putut baza noţiunea de autonomie a artei (şi anume : trecerea de la adâncirea intimă *în* artă spre o provocare deschisă *prin* artă ; de la cultul religios la valoarea de emoţie estetică şi de la conţinutul religios-ascetic la cel senzorial-profan) se află de fiecare dată acea autoritate laică ce eliberează sentimentul estetic, spre a-l putea domina şi controla, închis în planul subiectivităţii, propriu ascezei religioase, el scăpa oricărei forţe de constrângere exterioară. Dimpotrivă, transpus în formele concret-senzoriale ale unei arte „l,ibere“ să reflecte natura, *el devenea manipulabil.* Această consecinţă paradoxală a „eliberării[11] artei şi sensibilităţii estetice, va fi, cum vom vedea, amplu exploatată în cadrul societăţii şi ideologiei capitaliste contemporane, transformând adesea autonomia *estetică* a artei, în contrariul ei, *pe plan uman.*

"■4. Legitimarea estetică a autonomiei

Pînă acum a fost vorba de o cercetare istorică progresivă a „autonomiei[11], ca fenomen al istoriei artei, în sensul de preistorie a destinului modern al termenului şi a artei moderne în genere. Din momentul impunerii uni

versale şi definitive a termenului, spre sfîrşitul secolului al 16-lea — i se raliază ■— în scopul definirii şi sprijinirii ei teoretice — noua disciplină a esteticii.

Ideologiile ce au însoţit procesul secular de autonomizare a artei sînt, corespunzător relaţiilor antagonice, teze manifeste despre artă şi artist — aşa numitele „estetici de artist". In momentul realizării depline a eliberării lor, ele devin marginalii ale istoriei artei, locul lor fiind luat de disciplina cu rang filozofic a esteticii ca teorie *universală* a artei.

Odată cu noua definire a artei şi artistului, precum şi a rolului său în societatea modernă, esteticii i-a revenit o sarcină corespunzătoare transformărilor sociale în cadrul cărora s-a constituit şi anume *confirmarea* „este- t,ică" a acestor transformări. O teorie universală a artei, plasată în acest cadru istoric, va fi, la început, la fel de revoluţionară ca şi evenimentele pe care le reflectă. Din acest punct de vedere estetica a avut, la început, funcţia de a apăra arta de pretenţiile feudale faţă de ea.

Teoretic, estetica s-a constituit ca „ştiinţă[44] a cunoaşterii senzoriale, cum a definit-o Baumgarten, creatorul termenului — efectuînd pentru prima dată distincţia netă între logică şi estetică. Spre deosebire de logică, estetica are a cerceta un tip de cunoaştere în care rolul preponderent revine sensibilităţii şi sentimentului, frumosul fiind acea *formă a perfecţiunii,* detectabilă prin intermediul simţurilor (spre deosebire de perfecţiunea adevărului, cognoscibilă raţional). Aşadar, ca „analogon ratio- nis'. ca activitate paralelă cunoaşterii ştiinţifice, ea nu mai avea sarcina de a *întregi* raţiunea ştiinţifică, incapabilă să reprezinte realitatea în ansamblul său, eliberînd astfel „cunoaşterea senzorială[44] de monopolul logicii. Acestui început de „autocritică[44] a raţiunii, în faza impunerii ei politice sub forma statului „raţional[44] şi al sistemului economic al capitalismului modern, îi corespunde orientarea esteticii împotriva utilizării abuzive a artei în sfera de interese a bisericii şi a curţii feudale, ca şi sarcina ei concretă, de a se înţelege şi impune ca filozo

fie a artei, în *acea* epocă a istoriei sale, în oare desprinderea din legăturile şi finalitatea ei tradiţională îi fusese politic facilitată.

Una din căile desprinderii din funcţiile de pînă acum i-a fost indicată artei de către *Winckelmann,* ale cărui teze sînt, în acest sens, reprezentative. îndemnul său de reîntoarcere la idealul uman şi estetic al antichităţii, urmărea să proclame un statut imuabil al artei, neînrîurit de cursul istoriei, şi care să aibă drept consecinţă, inviolabilitatea şi eliberarea ei de orice finalitate exterioară. Atitudinea sa reiese limpede din următoarea apreciere a picturii de la Versailles : „Zeificarea lui Hereule la Versailles, ca o aluzie la cardinalul Andre Hereule de Fleury, pictată de Franeois Lemoint şi considerată o fală a Franţei şi cea mai mare compoziţie din lume *, este o alegorie foarte trivială şi mărginită : ea este ca o poezie omagială, în care ideile cele mai pregnante se referă la numele din calendar[1155].

Polemica lui Winckelmann contra Versailles-ului, ca simbol notoriu al unei curţi feudale, ţinteşte de fapt feudalismul însuşi, care silea arta să-i reflecte şi să-i ilustreze strălucirea. Alegoriile şi ornamentaţia barocă sînt înţelese astfel ca mijloace de expresie ale unei caste privilegiate, în scopul apărării şi caracterizării intereselor şi rangului ei, fiind, ca atare, respinse de burghezie, care pretindea artei valoare de universalitate. In orientarea împotriva a ceea ce, mult mai tîrziu, se va numi, pe plan stilistic, „baroc[11], se exprimă deja premisele ideologice ale iluminismului şi romantismului.

Winckelmann a înlocuit „autonomia[44] de fapt, dezvoltată în cadrul practicii artistice şi pe care o denunţă ca heteronomă, prin proclamarea aşa-zisului „ideal absolut[11] al artei greceşti. El reproşa totodată artei „autonome[11], aservirea ei feudală şi disponibilitatea polemică împotriva burgheziei. Eliberarea artei de scopuri „ordinare[44] devine astfel o cucerire a epocii lui Winckelmann.

* Compoziţia acoperind plafonul unui salon cuprindea nu mai puţin de 140 de personaje mitologice (n.a.).

Hegel validează şi el concepţia lui Winckelmann scriind : „Fără îndoială, mai înainte deja, Winckelmann, însufleţit de contemplarea idealurilor celor vechi, a deschis calea unei noi înţelegeri în studiul artei, eliberîndu-l de perspectiva oferită de scopurile ordinare precum şi de aceea a simplei imitări a naturii; el a invitat cu insis-
1 c>n ţ;i cercetătorii să caute ideea artei în operele de artă şi în istoria artelor" [59].

în contextul unei asemenea reflexii filozofice accentuate, care însemna, în ultimă instanţă, o puternică acoperire în procesul eliberării artei de funcţiile ei de pînă atunci din sfera propagandei de clasă, trebuia să se pună în mod sistematic şi problema efectelor şi influenţei sale specifice. Şi aceasta, întrucît — după Winckelmann — arta trebuie să fie, *după* eliberarea ei, apropagandistică, apartinică şi necondiţionată. Ca ştiinţă, estetica avea astfel sarcina să fundamenteze o valabilitate generală a artei, deasupra claselor şi să asigure statutul ei „autonom[4]*. Prin afirmarea locului ce-i revine subiectivului în capacitatea de judecată, care urmăreşte aprecierea efectului şi influenţei fenomenelor estetice, va fi din nou afirmată şi confirmată — de către Kant — obiectivitatea esteticului : judecata are pretenţie de universalitate „cînd cere subiectivitate *unanimă,* respectiv acordul *fiecăruia"* [60] (s.n.—V.E.M.).

„Autonomia** subiectului cunoscător devine astfel garantul valabilităţii judecăţii, sau, cum scrie Kant : „Dacă aşadar această valabilitate generală trebuie să se fundeze nu pe suma părerilor şi opiniile celorlalţi, ci în acelaşi timp pe o autonomie a subiectului judecător (...) asupra sentimentului plăcerii, adică bazat pe propriul său gust, dar care totodată nu trebuie separate de concept; atunci o astfel de judecată — cum este în fapt judecata de gust — posedă o dublă particularitate logică : şi anume, în primul rînd, valabilitatea universală apriorică, dar totuşi nu una logică, a conceptelor, ci cea a unei judecăţi individuale (particulare); în al doilea rînd, o necesitate (ce trebuie să se fundeze mereu pe o bază apriori), ce nu depinde totuşi, în mod aprioric, de nici un fel de

argumente, prin a căror prezentare ar putea fi impus- acordul pe care şi-i doreşte judecata de gust a fiecărui a".

Această fundare a unui „sensus communis[11] în problemele gustului, care decide asupra ceea ce este frumos şi urît, rezultă dintr-o analitică, prezentată ca obligatorie, a frumosului. Primul ei moment, referitor la calitatea judecăţii, îl constituie definiţia •—■ cea mai populară în epoca modernă, şi cea mai bogată în consecinţe
— dată frumosului de către Kant : „Plăcerea, care determină judecata de gust, este fără nici un interes". Prin această afirmare răspicată a caracterului dezinteresat şi universal al plăcerii estetice, cît şi prin îndemnul de a trata întotdeauna frumuseţea ca scop şi niciodată ca mij-loc, Kant a rămas pentru toţi cel care ar fi făurit şi proclamat constituţia de fier a separaţiei ireductibile şi au- tonomismului absolut al tuturor valorilor. Aşadar, din această negare a tot ceea ce poate constitui obiect de interes pentru om sau societate, se conturează determinarea frumosului. Dar o asemenea sferă — vidă de orice interes biologic, social sau moral— nu putea exista decît în universul, artificial creat, al artei. Se deschide astfel calea pentru ceea ce am putea numi procesul de „monopolizare a esteticului de către artă", proces determinat, la origine, de Kant — chiar dacă nu în sensurile şi semnificaţiile sale ultime — şi continuat de o serie de gînditori postkantieni ce au pus bazele formalismului şi estetismului. Naşterea şi răspîndirea acestor idei, pe plan teoretic, reprezintă o nouă etapă a procesului de autonomizare a artei.

M-S.

De la „autonomia[11] artei la „autonomismul[11] estetic

Dacă în cadrul „analiticii[11] kantiene se vorbeşte exclusiv de frumos, ca şi cînd ar reprezenta un fenomen ce se

poate dezvolta liber, atît în natură cît şi în produsele activităţii umane, estetica filozofică postkantiană vizează exclusiv frumosul *artistic.* Din punct de vedere *pur estetic,* arta se constituie aşadar, ca atare, abia în urma abstragerii şi izolării sferei estetice de realitatea empirică. Momentul Kant reprezintă astfel momentul transformării esteticii, din filozofie a esteticului general, în filozofii* a artei. Ea separă şi scoate din domeniul preocupărilor ei tot ceea ce aparţine sferei nou create, respectiv natura, iar din cea a produselor umane, tot ceea i'(* nu este artă. Artei devenite „autonome[41] i-a căzut astfel victimă întregul univers al fenomenelor estetice ale realităţii. Iar apoi, prin Schelling *(Philosophie der Kunst*
— 1803), arta dobîndeşte, datorită esteticii, rangul şi monopolul esteticului *în genere.* Această monopolizare a esteticului în artă constituie totodată premisa teoretică a orientărilor estetiste de mai tîrziu, orientări a căror scurtă schiţă istorică o încercăm în paragraful de faţă.

Ca şi în cazul genezei artei „autonome[44], vom porni si în cazul *autonomismului* de la condiţiile social-eco- nomice care au condiţionat şi permis această ..malformaţie[44] a tendinţelor firești de individualizare şi statuare specifică a artei, spre a urmări abia apoi reflectarea şi „justificarea[11] acestui proces pe plan teoretic.

După cum capitalul este interesat de forţa de muncă a oamenilor numai ca *mijloc* al sporirii şi acumulării valorice, tot astfel, interesul său pentru produsul obiec- tualizat al muncii, vizează în el numai marfa, ca mijloc de valorificare a capitalului. Valoarea de întrebuinţare, a cărei obţinere constituie scopul activităţii oamenilor, este în întregime mijlocită numai prin valoarea ei de schimb, întrucît produsul muncii apare numai ca „proprietate străină[11], ca un „mod de existenţă independent[44], opus acesteia, ca o „valoare în sine şi pentru sine[44], cu un „suflet propriu[11], pe scurt, ca o „forţă străină opusă muncii[44 61]. Ceea ce i se opune omului nu mai este simpla marfă, ci *capital-marfă.* Mărfurile individuale trebuie să atingă cel mai înalt grad de generalitate, pentru a se adapta procesului de circulaţie. Transformările produc

ţiei de mărfuri modifică şi „aparenţa[11] produselor : „cursul implacabil urmat de industria noastră, şi odată cu ea de întreaga artă este evident. Totul este proiectat şi adaptat pentru piaţă. O marfă de piaţă trebuie să permită însă, pe cît posibil, o întrebuinţare generală şi nu are voie să exprime alte relaţii, decît cele permise de scopul şi materialul obiectului. Nu este dat, nici locul căruia îi este destinat, după cum nu sînt cunoscute nici calităţile persoanei, a cărei proprietate va deveni[44] [62]. După Semper — pe care l-am citat mai sus — această nouă situaţie corespunde mai ales artei „înalte[14]. O operă de artă destinată pieţii, nu ar putea deţine „raporturi[41] în adevăratul înţeles al cuvîntului, nici măcar în măsura în care le-ar putea avea un obiect industrial, pentru că la acesta, raporturile (relaţiile) artistice, au cel puţin o bază în întrebuinţare. Opera de artă se prezintă însă oa exis- tînd numai pentru sine, şi nu dezvăluie decît „scopul de a plăcea şi atrage cumpărătorii[41] [63].

Eliberată astfel din conjunctura şi legăturile sale originare, opera de artă se supune unor conjuncturi şi raporturi (legături) noi : ea devine un moment al „egoismului capitalist[41] (Fischer). In aceeaşi măsură în care descreşte „relativa independenţă[11] a artistului, scade şi cea a produsului său — opera de artă [64].

Acolo unde, pe baza contextului ei social-istoric diferit arta s-a putut abstrage profanizării prin subordonare faţă de interesele capitaliste, ea poate ascede la statutul unui obiect cu utilitate (valoare) universală. Arta evită astfel ultima fază a profanării ei. Punctul de pornire I-a constituit lupta burgheziei pentru o independenţă pe care o vedea realizată acolo unde considera că arta se identifică cu o practică liberă şi autonomă. Punctul terminus a fost stabilit însă de burghezie tot în acelaşi moment. Numai că această nouă „condiţionare funcţională[44], devine vizibilă abia pe o treaptă superioară a producţiei şi circulaţiei mărfurilor.

Penetrantele consideraţii ale lui Gottfried Semper privind dilema artei, se încheie cu următoarea recomandare făcută artei : aceea de a se lăsa distrusă de capital

şi de industrie, dezbărîndu-se astfel de vechile ei forme artistice, pentru a putea urma „ceva nou şi bun“, respectiv o „nouă formă"[65]. Semper nu pune însă nici un moment sub semnul întrebării conceptul de artă însuşi. Ea răinînc' o dimensiune ontologică, o capacitate de expresie tmtonoma, independentă de condiţiile de viaţă ale oamenilor, a cărei formă exterioară e supusă, desigur, trans- Jumiarilor, dar a cărei esenţă este imuabilă. Mediul, „noua luniui" este, pentru Semper, purtătoare „per se“ a binelui.

Tradusă în plan teoretic, această credinţă în valoarea m .sine şi pentru sine a formei estetice, independentă de conţinutul reflectat, a constituit, la început, o încercare <!(> a sustrage arta condiţionărilor ei funcţionale — fie ele economice, sociale, politice sau morale — stabilite de noua ei conjunctură istorică. *Forma* artistică va fi declarată astfel raţiunea suficientă a artei, dar şi *legătura* ei suficientă cu realitatea. „Căci — scrie Johnas Cohn, unul din esteticienii ce a dus pînă la ultimele consecinţe „principiul artei“ schiţat de Kant — pe cît este de adevărat că opera de artă pură a apărut la intersecţia dintre istorie şi realitate, tot pe atît de adevărat este că ceasul care a creat-o, şi acela în care noi am receptat-o, aparţine epocii şi realităţii. Şi întrucît este realizată sau receptată aici
o structură formată, forma operei de artă pură poate fi totodată privită ca o formă a vieţii“ ®[6]. Astfel, tocmai autonomia artei „poate deveni o formă vie pentru omul eliberat ce-şi caută împlinirea. Separarea artei de viaţă îi deschide posibilitatea unei dăruiri depline, fără pierderea propriei libertăţi. Eu trăiesc în opera de artă —■ dar numai în calitate de contemplator şi numai în timpul cînd
o trăiesc ca plăcere estetică ; eu sînt capabil să-mi însuşesc — sub forma operei de artă — orice conţinut, fără a mă pierde în el. Dacă mi-a reuşit cu adevărat, şă apăr şi să păstrez atitudinea pur estetică, atunci, această cufundare în operă nu va lăsa nici o urmă materială ■— ci numai o lărgire generală a trăirilor şi capacităţilor mele de trăire[1167]. Intr-mn mod asemănător argumentează şi Konrad Fiedler, pentru care arta este îndreptăţită să re

vendice aceeaşi „individualitate" şi „independenţă[44] cu ştiinţa. „Astfel, conţinutul propriu-zis artistic al operei de artă rezidă în formă, în vreme ce atît valoarea estetică a formei, cît şi valoarea estetică, etică, abstractă, ş.a.m.d. a conţinutului reprezintă numai valori secundare ale operei de artă“ [68]. Realitatea se constituie mai întîi în formă. Activitatea artistică „părăseşte poziţia opusă lumii, ea se simte singură o parte a lumii[44 69].

Teoriile estetice ale lui Jonas Cohn şi Konrad Fiedler. reprezintă o continuare a ideilor lui Kant, respectiv o reluare a principiului după care realizarea unei totalităţi concrete, ca urmare a unei concepţii despre formă, orientată tocmai asupra conţinutului concret al substratului ei material (şi care tocmai de aceea este în măsură să dizolve raporturile „întâmplătoare" ale elementelor faţă de întreg, să anuleze întâmplătorul şi necesarul ca opoziţii pur aparente) trebuie să fie strămutată în subiect.

Conştient sau nu, asemenea concepţii contribuie la instaurarea acelei „estetici dominante[44] (Lukăcs) şi la practica estetică a clasei dominante. Artistul devine o figură elitară. cel ce desăvîrşeşte şi structurează viaţa, şi depune o muncă spirituală deosebit de importantă. El este „Organizatorul[44] care ştie să refacă echilibrul impulsurilor spirituale şi care „eliberează omenirea din acea separare care începe în interiorul nostru şi se termină cu dizolvarea societăţii şi a claselor[44 70]. Se exprimă aici. în modul cel mai evident, contradicţia revendicării uma- nist-burgheze, a identităţii dintre interesele particulare şi cele generale. Cauzele contradicţiei acestei „concentrări exclusive a talentului artistic în individul unic şi înăbuşirea lui în marea masă[44] (Marx) nu sînt însă analizate în teoriile amintite. In loc de aceasta, Fiedler, rezumă în felul următor situaţia rezultată (în urma unui asemenea autonomism exacerbat al valorilor artistice „pure[44]) : „Dar în cele din urmă, tot artistul, singur, este cel care îl poate înţelege pe artist, căci artiştii vorbesc
o limbă, pe care nu o poate înţelege nimeni în afara lor,

pentru că numai ei deţin capacitatea de a o vorbi ! Atunci, arta, în legătură cu care mai mult decît cu orice altceva, toţi oamenii îşi revendică drepturile, nu este totuşi decît o scriere secretă, al cărei cifru nu-l posedă decît foarte puţini, în vreme ce ceilalţi se bucură de ea mai mult sau mai puţin copilăreşte, fără a bănui însă adevăratul ei sens ! Şi desigur, trebuie să renunţăm de la hun început la ideea că arta ar putea fi ceva ce poate *fi* înţeles de toţi. Acest, domeniu al activităţii umane, ce pare a se înfăţişa atît de liber şi de deschis tuturor privirilor, este, în realitate, pe deplin închis unei mari părţi a oamenilor[41] [71]. Receptorul artei I-ar putea urma pe ar- lisl, numai dacă ar încerca să părăsească „îngustimea presantă şi tulbure a propriei sale conştiinţe" străduin- duse în acelaşi timp să-şi „înalţe şi să-şi dezvolte propria conştiinţă, la nivelul conştiinţei universale (Welt-
I>ewusstsein)“ [72].

Dar, consideră Fiedler, „chiar şi *arta pentru artă nu* este o artă fără scop ; doar că ea nu-şi propune ca ţel să acţioneze asupra publicului, ei asupra artistului însuşi" [73]. El reduce, astfel, limbajul artistic real al formelor
— limbaj ce trebuie să constituie un *mijloc* de comunicare în slujba *dialogului* — la monologul ininteligibil al artistului, care îşi „savurează .astfel propria libertate[41], exprimată prin aceea că „artistul creează asemeni unui demiurg, liber de orice constrîngeri şi responsabilităţi, pentru propria sa plăcere, iar plăsmuirile sale sînt deasupra oricărei critici".

Ne aflăm astfel în faţa situaţiei limită, cînd eforturile legitime de autonomizare a artei, ca formă *specifică* de expresie şi autoexpresie, degenerează în revendicarea *autonomistă* a unei libertăţi „absolute", a unei negări, deci, chiar a constrîngerilor şi limitărilor *intrinseci* domeniului artei, înţeleasă ca *formă de comunicare* umană. Dacă refuzul oricăror limitări şi constrîngeri privind *conţinuturile* comunicate, înseamnă o apărare a libertăţii în cadrul oricărui proces de comunicaţie, extinderea libertăţii pînă la negarea condiţiilor normative ce fac posibilă comunicarea echivalează cu anularea întregului

proces de comunicare, ca atare, şi *deci şi a libertăţii sale,* care îşi pierde astfel sensul, namaiavînd obiect. Ne aflăm în faţa unuia din cazurile amintite la începutul consideraţiilor noastre, cînd *libertatea* funcţionează ca un *criteriu limită,* definitoriu, al propriului ei domeniu de exercitare. In acest sens, revendicarea „libertăţii[41] de a transforma dialogul artist-public într-un „dialog în oglindă[14], şi de a reduce arta la o „dispută *între* şi *pentru* artişti" echivalează cu anularea libertăţii artistice, prin însăşi dizolvarea domeniului ei de manifestare —■ arta. Căci *libertatea* artei are sens, iar revendicarea ei este justificată, numai atunci cînd înţelegem arta prin raportarea ei la necesitatea social-istorică, la finalitatea ei umană, deci ca pol al unei relaţii, ce rămîne „relaţie[41], tocmai prin aceea că fiecare termen îşi conservă un anumit grad, obligatoriu, de libertate şi individualitate. Libertatea unei existenţe sau realităţi monadice nu are nici un sens real; nu poate exista o libertate a unui fenomen sau domeniu, fiinţînd exclusiv *în* şi *pentru* sine. Pentru că libertatea, în orice domeniu s-ar manifesta, este un *termen relaţional,* ce nu-şi află conţinutul real decît prin raportarea la polul ei opus — *necesitatea,* respectiv, constrângerea, norma, limitarea. Dar toate acestea nu se manifestă, la rîndul lor, decît într-un *context* relaţional, în care existenţa unui fenomen sau a unui domeniu este condiţionată de existenţa altora, astfel încît însăşi libertatea — respectiv autonomia, independenţa sa — presupune, ca premiză obligatorie, existenţa limitativă a acestor termeni de referinţă.

Premisă neglijată de estetica lui Fiedler, care presupune, în mod practic, drept condiţie a libertăţii de creaţie, o societate de artişti, ce duc o existenţă monadică. Deosebirea calitativă dintre artist şi public devine astfel insesizabilă, raportul nu mai este de la emiţător la receptor, ci de la emiţător la emiţător, în circuit închis. Dar atunci nu mai avem comunicare ci monolog, mai exact, un *dialog în oglindă* între artist şi artist, creatorul nemaiadresîndu-se celorlalţi oameni, ci doar unui *alter ego,* al său. Deosebirea dintre artistul emiţător şi recep

torul mesajului său nu mai este deci nici de esenţă, nici de specializare, ci numai de *atitudine* activă, şi respectiv pasivă în procesul de creaţie artistică. Incă din 1925, într-un eseu despre *„arta dezumanizantă*“, vorbind despre tendinţele autonomiste şi puriste, de eliminarea progresivă din artă a tot ceea ce nu este „pur estetic“, Ortega Y Gasset, observa că „drept urmare a acestui proces... vom avea un obiect ce va putea fi receptat numai de către cei înzestraţi cu darul specific de receptivitate artistică. Aceasta va fi o artă pentru artişti şi nu o artă pentru masele de oameni. De aceea arta «nouă» împarte oamenii în două grupe, cei care o înţeleg şi cei care n-o înţeleg, adică între artişti şi neartişti. «Arta nouă» este
o artă pentru artişti" [74]. Despre cauzele de ordin psihologic şi estetic ce au determinat o asemenea criză a procesului de comunicaţie artistică am vorbit pe larg, cu alt prilej. Ceea ce aş vrea să mai subliniez doar, în acest context, este că starea de fapt semnalată ridică în faţa esteticianului şi filozofului culturii o întrebare deosebit ili' gravă : cerînd tuturor — creatori şi public — aceleaşi calităţi, aceleaşi structuri intelectuale şi sufleteşti, nu va înceta arta de a mai fi, în viitor, ,,un mod de satisfacere, de către unii oameni, a cerinţelor spirituale ale altora", cum formula Marx justificarea autonomiei artei în urma procesului de diviziune socială a muncii?[75] Nu dispare astfel şi necesitatea *socială* (nu vorbim acum de cea indi- vidual-spirituală) a artei şi a artistului, „libertatea absolută" a artistului devenind astfel libertatea de a se *auio-desfiinţa ?* Cum spunea Etienne Souriau, opera de artă nu poate constitui ea singură o lume. Ea este o existenţă în lume, şi tocmai în faptul de a fi *în* lume şi *pentru* lume, stă nobleţea şi eficacitatea ei. [76]

Concepţia despre artă a lui Fiedler, reprezentativă pentru teoriile subsumabile autonomismului estetic, marchează o distanţare ideologică de practica socială, plasînd „fericirea" în lumea de aparenţe a subiectului, şi renun- ţind la orice comunicare între subiectivităţi. [77] Ca urmare, arta poate renunţa la momentele ei de conţinut, renun

ţare ce duce la formalism. Asemenea teorii constituie o inversare a proceselor reale de dezvoltare socială. Ele reprezintă totodată o reducere a poziţiei kantiene (legitimă în privinţa necesităţii de delimitare a valorilor estetice faţă de celelalte valori) la un estetism exacerbat, ce nu poate rezolva în nici un caz contradicţia dintre acţiune şi cunoaştere. Linia de evoluţie pe care Fiedler o propunea artei nu se poate integra, ca o concepţie realizabilă, în realitatea practicii umane, întrucît se opune continuităţii ei istorice. A te bucura de artă, şi mai mult, a crea artă, sînt stări umane existenţiale ce presupun prezenţa unui spaţiu de manifestare pentru libertatea de acţiune materială şi spirituală, „spaţiu[11] de care Fiedler, pe baza poziţiei sale sociale predestinate, dispunea din plin, dar al cărui context social I-a negat.

Prin discutarea acestor aspecte ale raportului artă-li- bertate am părăsit însă deja punctarea *procesului istoric* de autonomizare a artei, spre a intra în faza dezbaterii unora dintre *aspectele* şi *semnificaţiile* concrete ale autonomiei şi libertăţii artei în context social. Sînt probleme de care ne vom ocupe. în capitolele următoare.

CREAȚIE — LIBERTATE — RESPONSABILITATE

Hespectînd structura generală a lucrării —■ anunțată în capitolul introductiv — vom desfășura analiza formelor si ipostazelor concrete ale libertății artistice în *context social,* urmînd, și aici, nivelurile existențiale ale operei : *Creație* ■— *Transmitere* (comunicare) — *Receptare.*

Pornind, așadar, de la nivelul ontologic primordial, cel al nașterii și obiectivării (respectiv obiectualizurii) materiale a operei, vom începe prin a analiza intercondi- tionarea dialectică dintre creativitate și libertate precum și modul în care, creația artistică implică, drept premisă a libertății ei — responsabilitatea.

III.,
Creativitate şi responsabilitate

Ca factor stimulator al creației, responsabilitatea socială a artistului izvorăște din conștiința faptului că lupta pentru propria sa libertate implică, în fapt, lupta pentru edificarea mai grabnică a societății deplinei libertăți —■ individuale si colective — comunismul. In acest fel, responsabilitatea devine o premisă a libertății și activității creatoare a artistului.

Structurile sociale reprezintă entități aflate într-un permanent proces de transformare și perfecționare. In acest sens, privită ca factor de stimulare a progresului social, creativitatea se exprimă nu în conservarea realităților existente la un moment dat, nu în conservarea instituțiilor și formelor organizatorice date, ci în poziția lucid critică a individului, respectiv artistului, față de existent, în genere. Dar această poziție critică nu poate fi eficientă și socialmente legitimă decît dacă se bazează pe de

plina responsabilitate a individului faţă de implicaţiile şi rezultatele actelor sale.

Considerarea responsabilităţii drept premisă a creativităţii [78] are o deosebită semnificaţie pentru înţelegerea caracterului noncontradictoriu al relaţiei dintre libertate şi angajare umană în artă. Se va putea evita astfel şi atît de des întîlnita confuzie dintre adevărata creativitate artistică şi *simpla inventivitate sau abilitate formală,* căci adevărata creativitate, bazată pe responsabilitate, înseamnă introducerea, în sfera existentului, a unor proiecte, soluţii sau entităţi *calitativ noi.* Acest „nou“ nu trebuie înţeles însă în sens pur foi'mal, sau în sens vul- gar-temporal.

Pentru a putea distinge deci mai riguros între creativitatea, respectiv libertatea *artistică,* reală, şi „liberul ar- bitru“ al simplelor „aventuri estetice[11], mi se pare necesară, în prealabil, o explicitare mai amănunţită a sensului în care înţeleg acel „calitativ nou“, datorat exclusiv creativităţii.

Sensul uzual cel mai des întîlnit, al noţiunii de „nou“, este cel în care precumpăneşte dimensiunea temporală, sub forma succesiunii în timp. în această atccepţie noul reprezintă doar ceea ce este mai *recent.* Vorbim astfel despre o „casă nouă“ sau o „pălărie nouă“. Evident, nu la această semnificaţie vulgar-temporală a noului ne vom putea opri, deoarece atunci am avea asigurată şi producerea zilnică, şi în cantitate de masă a „noului“ şi am fi înconjuraţi din toate părţile de „nou“. O asemenea înţelegere a noutăţii neglijează însă *diferenţa calitativă* a entităţii respective în raport cu celelalte, faţă de care este considerată nouă. Căci, dacă ceea ce tocmai a apărut nu s-ar deosebi cu nimic de ceea ce a fost, atunci nimic nu i-ar asigura specificitatea şi individualitatea în cadrul seriei genetice respective. Aşadar noui este nu numai entitatea sau situaţia care tocmai a apărut, ci el este totodată şi *diferitul.*

Nu putem însă extinde utilizarea expresiei de „nou[K] pînă la a desemna prin ea tot ceea ce se deosebeşte de

existentul dat anterior. Căci, prin prisma „diferitului[11], deosebirea dintre „vechi“ şi „nou“ se poate referi şi la ceva neesenţial, exterior esenţei entităţii, fenomenului sau activităţii respective. Cînd vorbim însă de ceva „calitativ nou“ avem în vedere *trăsăturile definitorii* ale fenomenului analizat şi faptul că aceste trăsături se deosebesc esenţial şi în mod structural de cele vechi, de cele deja existente. Un asemenea *nou* nu poate fi nici redus la vechi, şi nici dedus din el, întrucît el nu deţine nici un lei de elemente caracteristice ale vechiului, fiind în ace ;1 sens imprevizibil. Cu alte cuvinte, noul nu este nici o simplă repetare şi nici o simplă modificare sau rest ructurare a vechiului. De aceea, nici trecerea de la vechi la nou nu poate fi un pro-ces continuu, linear, divizibil la infinit în etape succesive. Tocmai pentru faptul ca în nou este cuprins ceva ce scapă vechiului, noul este despărţit de vechi printr-un salt, printr-o ruptură, iar în plan social, printr-o revoluţie. [79]

Din această înţelegere procesuală a noului reiese că apariţia, respectiv crearea sa, nu poate fi — în cazul artei — prevăzută în mod ştiinţific, şi ca atare nici planificată. Şi aceasta tocmai întrucît noul nu poate fi explicat sau redus, printr-o analiză restrospectivă, la elementele anterior existente sau la acţiunea legilor şi cauzelor. Este implicat aici şi paradoxul de principiu al oricărei estetici normative, clădită pe iluzia posibilităţii de explicare ştiinţifică a creaţiei artistice prin reducerea sau numai raportarea noului la vechi, şi pe credinţa că nu l-am explicat deplin cînd această raportare nu ne-a reuşit. Deşi desfăşurate sub logica determinismului materialist aceste demersuri nu sînt decît eforturi metafizice de a deduce indeductibilul şi de a reduce ireductibilul. Fiindcă descoperirea unor elemente ale vechiului în nou sau ii unor premize ale noului în vechi (procedeu la modă într-o vreme, prin mania detectării precursorilor, sau a reprezentanţilor „avant la lettre“ a cutărui curent artistic sau filozofic) nu poate fi semnificativă pentru înţelegerea caracteristicilor sale. Premisele noului in vechi nu pot fi niciodată acele aşa-numite „condiţii suficiente", ci

cel mult premisele necesare ale noului. Încercările de a găsi, în vechi, nu numai condiţiile necesare dar şi pe cele suficiente ale noului, condiţii care să ducă cu necesitate la dezvoltarea noului din vechi, sînt de la început sortite eşecului, deoarece contravin esenţei a ceea ce este nou.

Legînd apariţia noului de creativitate — calitate *exclusiv umană* —, înseamnă că am negat implicit şi posibilitatea apariţiei sale altundeva decît în sfera istoriei umane. Mi s-ar putea obiecta însă că întîlnim frecvent şi în natură deosebiri calitative — cum sînt de pildă cele dintre specii — ce par a dovedi şi aici posibilitatea apariţiei noului. Dar chiar dacă vom face abstracţie de procesul extrem de lent al apariţiei noului în natură (unde asemănătorul se repetă secole sau milenii de-a rîndul, pentru ca abia tîrziu să se schimbe ceva) se mai impune totuşi o deosebire esenţială între apariţia noului în sfera istoriei umane şi respectiv a celei naturale, deosebire legată de faptul că în natură aşa-numitul nou calitativ nu e decît rezultatul unei interacţiuni oarbe între necesitate şi întâmplare. In istoria umană, noul apare, în schimb, ca rezultat al unei tendinţe conştiente de a depăşi prezentul, ca urmare a unor acţiuni şi alegeri *libere,* angajate din punct de vedere existenţial. Ceea ce înseamnă că nu poate fi vorba de nou, în înţelesul deplin şi riguros al cuvîntului, decît acolo unde se desfăşoară o activitate umană *conştientă* şi *liberă,* aşadar numai în contextul istoriei umane. Nu există nimic nou în afara istoriei, după cum nu există nici istorie fără apariţia noului, istoria fiind în esenţă tocmai o producere a noului.

Pentru înţelegerea noului ca produs al creativităţii şi libertăţii de alegere dar şi al responsabilităţii, se mai impune acum o nouă delimitare, căci nu tot ceea ce se individualizează în cadrul istoriei umane sau în cel al istoriei artei (mai ales) drept ceva calitativ diferit de ceea ce a existat pînă atunci este cu adevărat ceva nou. De asemenea — ceea ce este deosebit de important pentru judecata de valoare în artă ■— nu orice realizare a ceva diferit din punct de vedere calitativ, este şi un indiciu al

creativităţii. Dacă ar fi aşa, ar însemna că epoca noastră este de departe cea mai fecundă şi creatoare, sub raport artistic, din cîte au existat vreodată, căci aproape nu există expoziţie sau manifestare artistică de amploare, în care să nu ni se prezinte noi opere „revoluţionare", forme .şi soluţii constructive diferite de tot ce am cunoscut pînă alunei —, în această „diferenţiere" aflîndu-se însă de cele mai multe ori şi singura lor justificare.

lai a de ce, înţelegerea noului ca emanaţie a creativi-Ia(i i responsabile şi conştiente, trebuie corelată, în plus, eu noţiunile de *superior,* de *mai bine,* şi de *progres* în general. Precizarea mi se pare necesară, căci alături de un asemenea nou, există — şi de el ne lovim cel mai ades •— şi un pseudo-nou, care se deosebeşte doar în chip superficial sau parţial de existent, nu însă şi în mod esenţial. Kxistă multiple forme de pseudo-nou şi în sfera producţiei artistice mascat sub pretenţia de experiment sau inovaţie : un „nou“ ce vizează doar aspecte şi trăsături fără importanţă (noutate a modei) ; noul aparent, respectiv fenomenele ce mimează, doar în mod exterior, schimbarea şi, în sfîrşit, acel nou *doar în formă,* dar care conservă vechiul în *conţinutul* său esenţial (noile forme ale vechiului). Acest nou, pus în slujba vechiului, este cel mai greu de distins de noul adevărat, fiind totodată şi cel mai nociv pe plan politic şi ideologic, prin creativitatea negativă de care dă dovadă. Această creativitate „demonică", „distructivă" — de care ideologia şi practica fascismului, de pildă, a dat dovadă din belşug — prezintă *în aparenţă* aceeaşi structură cu adevărata creativitate, prin aceea că pune în evidenţă o multitudine de forme noi, inexistente anterior. Varietatea ei de forme nu poate ascunde totuşi faptul că are ca rezultat o sărăcire şi distrugere a valorilor umane esenţiale şi nu o îmbogăţire a forţelor sale creatoare — lucru valabil, de la ideologia, la arta decadentă. Iată pentru ce mi se pare importantă precizarea că noul şi creativitatea, în adevărata lor accepţiune, nu pot fi înţelese decît prin prisma noţiunilor de „superior" şi de „progres", şi că decaden

tismul, în artă, a dat dovadă totdeauna doar de o pseudo- creativitate.

In lumina acestor consideraţii despre notele definitorii ale noului şi creativităţii, poate fi înţeleasă ,mai bine şi distincţia — esenţială pentru evidenţierea sensului libertăţii în artă — dintre *creaţia artistică* şi simpla producţie de *forme estetic relevante *,* dintre artist, ca emiţător de experienţă umană şi aşa zişii „făcători de forme“, înzestraţi cu îndemînare şi inventivitate, dar atît. Distincţie necesară pentru că ea ne permite totodată şi sesizarea diferenţei calitative dintre *libertatea responsabilă* a creatorului şi „liberul arbitru" al simplului experimentator pe plan formal.

Credinţa utopică în libertatea absolută a artistului „de a face orice şi oricum", se bazează şi pe confuzia dintre cantitate şi calitate în producerea artei, pe confuzia dintre *forma estetică* şi *e x p r e s i a artistică,* (expresie care, prin însăşi etimologia sa, indică raportarea formei artistice la un conţinut ce preexistă actului instaurării formei, şi care îşi aşteaptă „exprimarea"). Evident că libertatea de mişcare şi de alegere a celui care nu-şi propune decît realizarea a încă unei forme estetice, cît mai şocante, mai imprevizibile (bogată deci doar în informaţie estetică — respectiv sintactică) va fi infinit mai mare decît a aceluia pentru oare alegerea este limitată de rămânerea la un repertoriu de semne adecvat intenţionalităţii semantice a expresiei. Neglijarea acestei distincţii stă şi la originea confuziei atît de frecvente dintre *artist* şi individul cu simple *abilităţi estetice.*

Artistul — în adevăratul înţeles al cuvântului, — a fost dintotdeauna, şi continuă să fie, o personalitate de excepţie, un *emiţător de experienţă umană,* a cărui valoare stă în primul rînd în profunzimea şi caracterul revelator al trăirilor sale, a modului în care trăieşte (şi ca atare intuieşte) realitatea, la tensiunea esenţialului, şi

* A căror legitimitate o negăm doar în contextul artei pro- priu-zise, şi nu în sfera mai largă a designului sau esteticului cotidian, unde, desigur, prezenţa lor este pe deplin justificată.

in rapacitatea de a ne restitui apoi, de a ne face comunicabilă .şi inteligibilă experienţa acestei trăiri prin *mijlocirea* expresiei şi limbajului artistic. Nu ştiu să fi exis- lal vreun ari ist remarcabil care să nu fi fost întîi mare « a o111, cari.' să nu fi implicat în opera sa zbaterea, căutări Ic şi răspunsurile unei mari conştiinţe, a unei experienţe existenţiale ce se voia cunoscută, şi, mai ales, înţeleasa. Nici unul dintre aceşti artişti, de la Homer şi Miakeispt'iare la Dostoievski ori Camus, de la D>a Vinci la l'icasso, ori de la Beethoven la Enescu nu şi-ar fi me- iilal locul, cu totul distinct şi de neconfundat în istoria . I >i r i t ul ui uman, doar datorită abilităţilor estetice certe, de care au dat dovadă, doar ca recunoaştere a talentului :,.i forţei de imaginare a unor soluţii formale *expresive*. I'enlru că toate aceste calităţi n-au reprezentat, în cazul lor, decît un factor secund, subordonat funcţional în raport cu nevoia de autoexprimare şi manifestare, corespunzătoare, şi ele, structurii psihice a personalităţii lor. tu cazul altor tipuri de structură psihică, a altor tipuri de personalitate — nu mai puţin excepţionale şi implicate în căutarea şi revelarea necunoscutului existenţei şi In răspunsul *activ* la provocările realităţii — nevoia de autoexprimare şi autodefinire „in acto", a dus fie la personalităţi ale acţiunii precumpănitor practice, şi atunci istoria I-a consemnat pe Darius, Alexandru Machedon sau Napoleon, fie la exploratori ai culmilor (sau abisurilor) raţionale, şi atunci l-am avut pe Hegel sau Einstedn. Indiferent însă de diferenţele esenţiale privind specificul tipului lor de exteriorizare şi manifestare creativă, important este faptul că în toate cazurile de acest fel, primordială a fost existenţa unei personalităţi umane complexe, de excepţie, resimţind mai intens şi trăind mai angajat decît semenii săi convulsiile sociale şi spirituale ale epocii lor, dar totodată dispusă să restituie şi să comunice — cu o responsabilitate niciodată impusă din afară — revelaţiile şi concluziile experienţei sale existenţiale şi, mai mult, să transforme aceste concluzii — parţiale sau definitive — în opere şi acţiuni concrete. Faptul că istoria a validat în mod diferit justeţea soluţiilor şi inter

venţiilor lor, nu pune sub semnul întrebării gradul angajării lor responsabile, nici valoarea personalităţii lor, ci numai capacitatea fiecăruia de a intui mai mult sau mai puţin corect traiectul sinuos al necesităţii istorice. Şi uneori, tocmai această distanţare subiectivă de vectorul necesarului constituie o confirmare a libertăţii de alegere de care a dispus fiecare.

Conferind o asemenea semnificaţie actului de creaţie umană — în cazul nostru celui de creaţie artistică — devine evident de ce nu putem subsuma conceptului de creativitate o întreagă serie de acţiuni instaurative doar în plan formal, o gamă largă de experimente, în cadrul căreia, mijloacele de e x p r e s i e artistică se transformă în *scop de sine,* aflîndu-şi justificarea ontologică în simpla lor prezenţă şi capacitate de impresie senzorială. In asemenea condiţii, oricine posedă imaginaţie şi puţină îndemînare poate deveni „artist", deoarece producerea unor asemenea forme şi obiecte — neconstrînse de obligaţia de a răspunde nici unei necesităţi interioare vitale — dispune de o infinită „libertate[41] de explorare *„pe orizontală“* (aşadar în sfera invenţiilor pur sintactice, tipologice). Cînd, Nicolas Schoffer, de pildă, pune întreaga artă a prezentului şi a viitorului sub semnul simplelor invenţii formale, eliberate de orice premeditare şi valoare comunicativă[80], el nu face decît să-şi justifice propria activitate, întreţinînd iluzia sa. şi a multor altora, că înaintează pe „mişcătoarele nisipuri[4'] ale artei. Dacă ar fi aşa, ar fi justificate atît predicţiile pesimiştilor — care identificînd arta cu acest tip de experimente estetice vorbesc de moartea ei iminentă, de criza fără soluţie a creaţiei artistice — cît şi jubilaţiile optimiştilor, după care epoca noastră cunoaşte un avînt fără precedent al creaţiei şi libertăţii artistice, niciodată numărul poeţilor, pictorilor sau compozitorilor nefiind mai numeros decît pînă acum.

In realitate nu e vorba de nici o criză a *creaţiei* artistice autentice. Apar şi acum. ca şi în trecut, artişti şi opere de mare valoare, însă, evident, aproximativ în aceeaşi proporţie, la fel de rar, căci reprezintă, cum am

•,I)₁₁S, cazuri de excepţie, „accidente fericite ale obişnui- Iului uman“ cum le numea Goethe. Confuzia provine din iicdistingerea între calitate şi cantitate, aceasta din urmii, sufocînd pur şi simplu, prin inflaţia de pseudo-ar-

1 işii, calitatea, evident, mult mai puţin numeroasă. Incapabili, sau refuzînd, din comoditate, să trăiască realitatea :,u 1 > somnul angajamentului total, al implicării responsabili* m destinul umanităţii, cei mai mulţi dintre aceşti psciido-artişti — poate nu lipsiţi, altfel, de talent, de m.iicstria *profesională.* — n-au nimic de spus semenilor lor, nu creează dintr-un impuls interior de descărcare comunicativă, neputînd fi. deci, ceea ce numeam mai inamic „emiţători de experienţă umană“. Spre a-şi justifica .iclivilatea ca artă vor îmbrăţişa cu entuziasm sau vor elabora ei înşişi teorii despre lipsa oricărei finalităţi comunicative a operei de artă, despre „opacitatea[44] sa sau despre *actul* instaurativ. ca raţiune suficientă a artei. Nu discut acum calitatea estetică, uneori certă, în plan decorativ .şi ambiental, a multora din aceste experimente, ci doar ilegitimitatea încercării lor de a se substitui artei in general şi de a considera libertatea formală de care beneficiază drept esenţă a libertăţii artistice.

Confuzia între aceste planuri ale manifestării libertăţii nu este decît confuzia, amintită deja, între *artist* şi simplul „imaginator de forme[44], între sfera *artei,* adresată afectivităţii şi refleetivităţii, şi sfera mai largă, mai lirnerală, dar mai joasă, a *esteticului,* adresat în mod primordial senzorialităţii. Ambele planuri, ambele „adrese" sînt necesare şi justificate, dar nu se substituie şi nu se exclud, bazîndu-se totodată pe forme esenţiale diferite de manifestare a libertăţii.

In planul acestor simple experimente formale, nu poate fi vorba nici de o creativitate în adevăratul înţeles al cuvîntului, întrucît acest tip de activitate nu are ca rezultat acel „nou calitativ", în sensul descoperirii şi impunerii unor noi semnificaţii, ci numai un nou în sensul de ..diferit" tipologic, de $n + 2$ în şirul variaţiilor şi permutaţiilor posibile. Legarea unei asemenea „creativi

tăţi“ de noţiunea de progres al artei mi se pare de aceea nejustificată.

In plus, nefiind subordonată unei finalităţi cognitive şi spirituale superioare, neizvorînd din căutările şi zbaterile existenţiale ale autorului, producerea acestor simple structuri estetice, fără o rezonanţă semantică premeditată, implică doar în foarte mică măsură responsabilitatea autorului.

Dar cînd ai ceva de spus, cînd eşti posesorul unui adevăr fierbinte pentru epoca şi semenii tăi, responsabilitate înseamnă să nu laşi să se irosească oricum acest mesaj, înseamnă eficienţa exprimării şi comunicabilităţii mesajului. Cînd actul de creaţie nu are la origine o asemenea motivaţie existenţială, responsabilitatea îşi pierde orice semnificaţie, libertatea fiind egală cu *neutralitatea,* cu *nesemnificativul* şi devenind astfel o formă goală de conţinut.

In raport cu adevărata responsabilitate, libertatea constă în *posibilitatea* de a da curs impulsului spre comunicare şi de *a alege* căile specifice, cele mai adecvate, de realizare a sa cît şi în decizia liberă asupra oportunităţii intervenţiei tale. In actul creaţiei artistice libertatea este implicată, dar şi limitată, de finalitatea complexului proces de convertire a *experienţei personale* în *viziune artistică.* în acest proces se exprimă atît responsabilitatea cît şi gradul real de libertate a artistului, constrîns să caute şi să aleagă *acele* mijloace expresive, capabile să transpună cît mai nealterat şi mai autentic conţinutul revelaţiei sale existenţiale în structura viziunii sale artistice. Pentru că, în lipsa unei autentice experienţe *personale* de viaţă, nu poate exista nici o viziune artistică proprie, după cum artistul, repet, nu se poate dezvolta decît din solul mănos al unei personalităţi de valoare.

Iată pentru ce nu atît lipsa de talent sau uneori de măiestrie artistică sînt în principal de vină pentru apariţia unor opere ce nu dezvăluie nici o viziune artistică originală, ce rămîn mute în faţa oricărei interogări din partea publicului. Cauza trebuie căutată în faptul că ele nu răspund nici unei necesităţi spirituale sau so'ciale vitale.

considerîndu-se „libere" de constrîngerile proprii oricărui efort comunicativ inteligibil. Dar putem vedea oare în ele, de aceea, semnul de nobleţe al autenticei libertăţi de creaţie? Astfel pusă. întrebarea implică desigur şi răspunsul, dar indică totodată necesitatea unei nuanţări şi .distincţii noi.

III.2. Creație „liberă" şi creație cu scop

Una din erorile fundamentale ale autonomismului constă m înţelegerea libertăţii artistice ca indiferenţă a operei l'aţă de orice scop extra-artistic şi în considerarea oricărei finalităţi ce depăşeşte sfera estetică drept „plumb agăţat de aripile artistului" (J. Cohn). Poate fi oare în- tr-adevăr înţeles şi gustat frumosul — cum credea Kant — numai liber de orice interes, şi poate lua el naş- tere, numai într-un spaţiu vid de scopuri şi îndatoriri ? Istoria procesului de autonomizare a artei ne-a arătat că progresul artistic a fost de multe ori legat tocmai de impactul artistului cu asemenea scopuri tocmai de depăşirea unor dificultăţi legate de răspunderea la sarcini şi imperative exterioare domeniului propriu-zis artistic.

în realitate, cînd se vorbeşte de arta „fără scop" se au de fapt în vedere scopurile profane, practice, pentru că, în raport cu arta, capătă sens distincţia dintre un *scop* sau o finalitate ..înaltă (Herder) şi scopurile practice imediate, mereu altele, în funcţie de conjunctura social- istorică. Scopul înalt al artei constă în menirea ei cognitivă şi formativă, în capacitatea ei de a acţiona ca mărturie sau ca emanaţie a adevărului şi frumosului, ca „document" al unei viziuni specifice asupra lumii. De aceea finalitatea umană este implicată în destinul oricărei opere de artă autentică, şi ea transcende simpla necesitate ce emană din obligaţiile şi cerinţele cotidiene. Acest „scop înalt" nu epuizează, desigur, esenţa artei, el este însă

totdeauna prezent sau posibil, ori de cîte ori un subiect estetic intră în dialog cu opera de artă.

Caracterizarea unei opere ca ..legată de un scop“ nu se referă deci la acest tip de finalitate înaltă, ci la sarcinile practice pe care aceasta are a le îndeplini. Elocvent mi se pare în acest sens exemplul arhitecturii care, alături de finalitatea ei imanentă, ca operă de artă, răspunde unor scopuri practice precise. Acelaşi lucru s-a întâmplat secole de-a rîndul şi cu arta sacrală, sau cu arta portretului (mai ales a celui istoric) menită să conserve, pentru posteritate, chipul, mai exact, însemnele *vizibile* ale spiritualităţii unei personalităţi semnificative. Desigur exemplele se pot înmulţi şi diversifica, de remarcat este însă faptul că mai toată istoria artei clasice (de la cea greacă- antică la cea a epocii post-renascentiste) a consemnat, cu neglijabile excepţii, împlinirea de către artă nu numai a finalităţii ei intrinseci, ci şi satisfacerea unor asemenea scopuri practice „profane“. Să ne gîndim, de pildă, la funcţionalitatea practică a atâtora din capodoperele sculpturii antice, funcţionalitate emanată din super-finalitiatea ansamblului ai'hitectonic sau ambiental căruia i se integra. Sau. trecînd la o altă extremă, la scopul căruia i-au răspuns atîtea din gravurile lui Toulouse-Lautrec, devenite afişe-reclamă de cabaret. Foarte rar, în epocile amintite, artistul a putut crea făcînd abstracţie de orice scop practic al operei sale, din simplu impuls interior de autoafirmare şi autoexprimare. Şi mai puţini încă au fost cei care şi-au putut imagina legitimitatea unui asemenea statut independent, cînd activitatea lor creatoare nici nu putea fi practic concepută în lipsa unei comenzi, ce mergea, adesea, de la fixarea scopului la precizarea subiectului.

Abia arta modernă, mai ales diferitele forme ale su- prarealismului şi abstracţionismului — prevalîndu-se de dezvoltarea tehnicii fotografice şi cinematografice — au încercat să sporească libertatea artistului prin separarea artei, mai întâi de funcţiile ei reproductiv-ilustrative (de document ori arhivă social-istorică). căutând apoi — prin eliminarea oricărui conţinut „literar", discursiv, al operei

şi prin concentrarea doar pe valoarea estetică a compoziţiei topologice (sintactice), a relaţiilor dintre formele pure şi dintre culori — să scoată arta şi din sfera de influenţă a acelor scopuri ce — evident — nu mai puteau fi satisfăcute prin noile modalităţi de expresie. Din nou, nu discutăm acum legitimitatea unui asemenea demers pentru progresul mijloacelor de expresie şi pentru definirea mai riguroasă a specificităţii estetice a diferitelor genuri de artă şi a artei, în genere, în raport cu alte modalităţi de cunoaştere şi de comunicare umană. Ceea ce ne interesează acum este dacă respingerea aceaista a oricăror stTvituţi extra-estetice, *dacă absolutizarea statutului autonom al operei, şi, prin aceasta, sporirea libertăţilor dc selecţie a semnelor şi de structurare a operei* — prin eliminarea rigorii logicii semantice a ansamblului — *exprimă şi o sporire a acelei libertăţi de esenţă, exprimată prin statutul ontologic specific al artei.* Sau, traducînd întrebarea în termenii progresului valorilor estetice, ceea ce ne interesează este verificarea tezei, atît de des repetate în ultima vreme, conform căreia „restrângerea scopurilor înseamnă sporirea artei[44]. Formulare lapidară ce exprimă credinţa că prin epurarea artei de orice finalitate practică, profană se cîştigă, în mod direct proporţional, mai mult spaţiu de manifestare pentru satisfacerea unor scopuri, de-acuma pur „artistice". In orice caz. validitatea unei asemenea teze n-a putut fi niciodată confirmată în mod experimental, deoarece fie că a existat la originea operei o sarcină practică, şi atunci nu ştim cum ar fi arătat opera respectivă în lipsa acesteia, fie că artistul nu a fost condus de nici un asemenea scop practic, profan, şi atunci din nou nu putem şti, care ar fi fost rezultatul creaţiei sale „sub presiune[14]. Experienţa istorică ne învaţă totuşi că altitudinea valorică a operei de artă nu a crescut neapărat odată cu „eliberarea[44] artei de orice scop practic. Dimpotrivă, cel mai adesea, tocmai în efortul de depăşire a unor asemenea dificultăţi,, preexistente actului de creaţie, multe personalităţi artistice şi-au dezvoltat cele mai valoroase aptitudini şi forţe creatoare, dind naştere unor capodopere nemuritoare.

Dacă papa Julius al II-lea, de pildă, nu I-ar fi minat iarăşi şi iarăşi din urmă pe Michelangelo, cu nerăbdarea şi încăpăţânarea sa, ba uneori făcînd apel şi la pontificalul baston, cine ştie dacă universul grandios, imortalizat de pictor pe plafonul Capelei Sixtine, ar fi ajuns vreodată să se împlinească definitiv. Grandiosul proiect al mausoleului papal a rămas, poate, tocmai datorită slăbirii insistenţelor şi impulsurilor lui Julius, doar parţial împlinit, sub forma cunoscutelor torsuri. Sau, dacă ne gîndim la Balzac, cîte din nuanţele şi profundele dimensiuni ale tipologiei proprii „Comediei umane" nu ne-ar fi rămas pentru totdeauna necunoscute, dacă scriitorul, de felul său înclinat spre comoditate şi spre o viaţă mai lejeră, n-ar fi fost mereu readus la masa de scris de insistentele bătăi în uşă ale creditorilor. Desigur, nu în toate cazurile motivaţia ori constrîngerea exterioară au jucat un asemenea rol fecund. Cert rămîne însă faptul că dacă realitatea brutală, şi de atîtea ori indiferentă, nu I-ar fi readus pe artist, din sferele eterate ale visurilor sale neîn- frînate, cu „picioarele pe pămînt", şi în contact direct cu posibilităţile *reale* ale existenţei concrete, multe dintre marile proiecte n-ar fi depăşit niciodată stadiul începuturilor. Să nu uităm apoi nici faptul că, în perioade întregi ale istoriei artei, realizarea operelor nici n-ar fi fost de imaginat fără o comandă prealabilă. Cum am văzut, pictorii, sculptorii şi arhitecţii erau reuniţi în „bresle", şi, îndeosebi în ţările nordice, ei se aflau pe aceeaşi treaptă socială cu meseriaşii. De asemenea, existenţa întregii arte medievale o datorăm, aproape exclusiv, unor premize care artistului modern, i se par atît de intolerabile şi paralizante : existenţa unor comenzi precise, circumseriind opera între graniţi foarte restrînse, în conformitate cu scopurile ei prestabilite. In orice caz, cu cît canalele prin care trebuia să străbată geniul artistului au rămas mai înguste, cu atît mai concentrată a fost forma în care el s-a manifestat.

Sesizând tocmai această intercondiţionare dialectică dintre necesara libertate de imaginaţie şi interpretare a artistului şi presiunea imperativelor obiective ale finali-

laţii sociale a artei, Lukăcs observa cu profunzime că „lupta de eliberare a artei nu poate fi identificată cu idealul găunos al unei libertăţi «absolute» ; o asemenea libertate nu există pe plan social, nu poate exista, şi însăşi încercarea de a o realiza, de a desprinde arta de sarcina socială trasată ei, ar duce-o — tocmai ca artă autentică — la pieire, deoarece golirea substanţei, sărăcirea formelor ar fi consecinţa inevitabilă a unei astfel de • autonomii absolute»". Privind lupta de eliberare a artei din perspectiva mai cuprinzătoare a istoriei universale

Lukăcs vedea esenţa ei în eforturile continue depuse de artist pentru ca sarcina socială impusă artei de către societate „să dobîndească acea medie fericită între de- lorminativitatea generală a substanţei sale (*umane* n.n.) şi mobilitatea liberă în modelarea formei, singura prin care îşi poate îndeplini arta misiunea de conştiinţă de sine a speciei umane" (*Estetica,* voi. II, p. 659).

Deosebit de exact a surprins dialectica acestei inter- condiţionări şi Gillo Dorfles, comparînd gradul de „aser- vire“ al artistului din trecut — tributar diverşilor „comanditari" ce-i subvenţionau creaţia, cu iluzoria libertate a unor artişti contemporani, semnatari ai unor opere de artă „pură“ la marile expoziţii internaţionale de la Kassel („Documenta" — III şi IV) sau Veneţia. Pentru esteticianul italian, observaţia generalizatoare că „întotdeauna artistul a avut nevoie de un comanditar, ieri papă sau rege. astăzi negustor de tablouri sau colecţionar[41], maschează o diferenţă calitativă specifică ce nu este în favoarea artistului contemporan : „Să nu se uite că în trecut artistul deşi crea pentru comanditar, o făcea pe baza unei munci pregătitoare — specific artistică — mult mai dezinteresată şi răbdătoare şi nu, ca astăzi, printr-un travaliu aproape în întregime aservit — de la început — unor scopuri exclusiv comerciale. Tabloul sau statuia făurite de artistul antic sau renascentist, comandate pentru templu sau bazilică erau executate pe baza unei comenzi şi adesea cu o supunere totală a artistului la «norme» impuse, dar *cu o incontestabilă participare (etico- estetică) a artistului la motivele şi finalitatea operei.* In

schimb, astăzi, artistul nu crede decît arareori în funcţia operei sale altfel decît ca promotoare a afirmării propriei sale personalităţi. Opera este deci concepută, de obicei, numai ca mijloc de comunicare a prestigiului, gloriei şi
— de ce nu — a profitului : După ce aleargă artistul, la ce-şi foloseşte «libertatea» ? Să exprime «ceva nou» care să-i poată distinge de fluxul de imitatori, de epigoni. Dar acest «ceva nou» la ce trebuie să conducă dacă nu la o mai mare posibilitate de vînzare, la o creştere a beneficiului obţinut de la negustor ?“. („Metro“, Nr. 15/1968).

Iată aşadar că şi în cazul artistului „pur“, ce se consideră deplin autonom şi dezlegat de orice obligaţii sociale, avem de-a face, după Dorfles, cu o nouă formă de aservire mult mai puţin nobilă însă, întrucît telcs-ul muncii sale este dat. de obicei, nu de fantezia creatoare liberă sau de necesitatea maximei expresivităţi, ci de voinţa de a ajunge la acea noutate de expresie ce permite operei să fie mai uşor „comercializată[44]. .,Libertatea" astfel dobîndită nu poate fi o libertate a înnoirilor de esenţă şi de substanţă a artei deoarece — ca să revenim la Lukăcs — „odată cu renunţarea la intenţia de a interpreta în mod autonom fenomenele importante ale realităţii sociale *din perspectiva unei sarcini sociale adresate ei înseşi,* arta abdică şi de la iniţiativă şi de la înnoirea permanentă a formelor".

Contez, desigur, pe buna credinţă a cititorului, care nu va absolutiza observaţiile de mai sus, şi nu va interpreta aceste consideraţii drept o pledoarie pentru aservirea artei unor scopuri vulgare, şi nici nu va înţelege de aici că apariţia operei de artă nu este posibilă fără existenţa unor asemenea constrîngeri exterioare, sau că ele ar fi de dorit, în orice condiţii. Insă în contextul vacarmului revendicativ, pe care-l întreţin, pe toate vocile posibile, adepţii sustragerii absolute a artistului de la orice îndatorire extraestetică şi a epurării artei de urmele oricărei finalităţi practice, ca singură posibilitate de păstrare a nobleţii ei demiurgice, nu strică să consemnăm

aceste determinări ale actului creaţiei pe care ni le-a reamintit conştiinţa istorică, măcar pentru a le înmuia intransigenţa, dacă nu pentru a le clinti convingerile puriste şi absolutiste.

Dar dincolo de apetitul polemic, în contextul teoretic general care ne interesează — cel al detectării esenţei şi specificităţii libertăţii artistice — consideraţiile de mai sus mi s-au părut necesare pentru a pregăti „atacul fron- tal“ a două probleme, respectiv întrebări, revelatoare :

1) Faptul că asemenea scopuri profane, că asemenea condiţionări exterioare nu au împiedicat, ba, uneori, dimpotrivă, au stimulat apariţia unei capodopere, nu constituie oare un indiciu că *nu* la acest nivel, şi *nu* în asemenea manifestări trebuie căutată, în primul rînd, forma esenţială de manifestare a libertăţii artistice (evidentă în toate cazurile amintite, prin însăşi apariţia operei respective) ? Cu alte cuvinte, luptînd, adesea în mod justificat. pentru eliberarea creaţiei sale din sfera de influenţă a unor scopuri practice, nu cumva artistul dobîndeşte numai o libertate iluzorie, în orice caz exterioară, nesemnificativă pentru *esenţa* şi *specificul* activităţii sale, şi mul- ţumindu-se cu ea, rămînînd la ea, îşi refuză accesul la zonele mult mai subtile şi mai profunde ale libertăţii *artistice ?*

2) Legată de *specificitatea* aceasta a libertăţii, exprimată în actul creaţiei artistice, se ridică întrebarea dacă în raport cu acceptarea sau respingerea unor scopuri practice imediate, condiţionate social-istoric — artistul poate să se considere mai liber decît omul de ştiinţă de pildă. A fost, cu alte cuvinte, mai liber —• sub acest aspect — creatorul „Giocondei“ decît fondatorul mecanicii clasice, sau Picasso, în experimentele sale vizuale, decît Einstein în explorarea necunoscutelor relaţionale ale universului cosmic ?

Răspunsul la aceste întrebări (implicat, în parte, şi în consideraţiile de pînă acum) ne-ar ajuta să facem un substanţial pas înainte în efortul de definire a modalităţilor *specifice* şi *esenţiale* de manifestare a libertăţii în artă. De

aceea, voi căuta şi în capitolele următoare — menite a ridica şi ele asemenea întrebări cheie ■— să revin la ele, astfel încît un răspuns coherent — uneori implicit, alteori explicit — să se poată închega odată cu ultimele pagini ale acestei cărţi.

IV.

LIBERTATE, ANGAJARE, PARTINITATE

Dacă admitem premisa —■ pe care voi încerca să o demonstrez şi în continuare — că acceptarea unor scopuri extrinseci creaţiei artistice propriu-zise nu înseamnă implicit un atentat la libertatea artistului, va trebui să puii om sub semnul întrebării şi caracterul antagonic, con-
Iradictoriu, ce ar caracteriza relaţia dintre *libertate* şi *angajare*. Ceea ce este analog cu a accepta că actul angajării *în* şi *prin* artă, nu înseamnă nicidecum o renunţare a artistului la libertatea sa de exprimare.

Pentru a evita însă şi de această dată vulgarizările,, posibile prin nedistingerea semnificaţiei pe care o poate deţine noţiunea de „angajare[41] în context estetic, mi se pare necesară o distincţie prealabilă între două ipostaze ale actului angajării, respectiv între angajarea socială şi' cea estetică. Vom antrena astfel în discuţie, alături de- momentul creaţiei, exclusiv prezent pînă acum, şi pe cel al *transmiterii,* operei de artă — aşadar aspecte ale *comunicaţiei artistice*.

IV.1.
Angajare estetică — angajare socială [81]

De obicei, cînd se discută despre aspectele angajării artistului, se rămîne la planul general — social, politic şi filozofic — al problemei. Dar prin analiza doar a aspectelor etico-filozofiee ale angajării, artistul este surprins nu atît în ipostaza sa de creator, cît mai ales în cea de cetăţean, de persoană morală, angajată social-istoric prin- tr-un act de opţiune şi aderenţă. Analiza priveşte, în acest caz, doar perioada deliberativă, anterioară actului de creaţie propriu-zis. Momentul acestei angajări va trebui însă

redemontat şi analizat în chiar planul estetic, pentru a se evidenţia modul în care opţiunea socială, acceptarea unei finalităţi social-umane transcendînd actul de creaţie, se poate transpune în valoare şi expresie artistică *fără a prejudicia specificitatea acestora şi fără a anihila libertatea de alegere a artistului.*

Astfel, acceptarea angajării, ca *atitudine şi decizie socială* constituie numai începutul, necesar dar insuficient, al unui proces încheiat şi concretizat — pe plan artistic — abia prin „angajarea estetică", concept pe care voi încerca să-i explicitez în cele ce urmează.

Lăsînd de o parte pe cei ce resping programatic, în numele libertăţii sale absolute, orice responsabilitate a artistului, negînd astfel menirea şi viabilitatea operei de artă în orizontul socialului, creatorii sau teoreticienii ce consideră orice formă de angajare drept un atentat la autonomia şi specificitatea artei, confundă două *planuri distincte,* în care mecanismele angajării funcţionează diferit.

Primul plan este cel amintit deja, al opţiunii *filozofice, ideologice* şi *sociale,* prin care este implicat *momentid etic* al angajării artistului.

Acest tip de recunoaştere şi acceptare a responsabilităţii social-politice în cadrul unei ideologii la care artistul aderă şi care este echivalent cu cristalizarea unei *atitudini sociale,* nu se transferă de la sine şi asupra gradului de angajare *al operei,* şi nu-i conferă acesteia, nemijlocit, valenţele sociale dorite. Tocmai de aceea profesiunile de credinţă, articolele programatice sau declaraţiile, orieît de răspicate, rămîn irelevante în aprecierea gradului de angajare a operei autorului respectiv.

Pentru a fi şi a rămîne *fapt de artă,* angajarea socială nu se poate transpune explicit şi declarativ în operă, ci implicit, transfigurată prin mijloacele angajării estetice. Evidenţierea condiţiilor şi limitelor obiective — materiale şi spirituale — în contextul cărora intenţia artistică, formă de manifestare a libertăţii *de esenţă* a creatorului, se constituie în fapt de artă şi se obiectivează în operă, mi se pare a oferi una din cheile înţelegerii ca

racterului relativ şi specific al libertăţii în artă. Aceste condiţii ale funcţionării procesului de comunicaţie artistică —■ în limitele cărora opera îşi asigură receptarea, respectiv trăirea, ca valoare artistică, de către public — constituie, odată acceptate şi împlinite, substratul *angajării estetice.*

Spre deosebire de angajarea exprimată prin alte forme de activitate spirituală (filozofie, ştiinţă, activitate politică etc.) în sfera artei, concretizarea acestei angajări este asigurată nu numai de *conţinut,* ci în aceeaşi măsură şi de *forma* operei.

Consider că există două condiţii esenţiale pentru realizarea „angajării estetice" :

a) Transpunerea ideilor, meditaţiilor, opţiunilor ideologice şi filozofice în *conţinuturi specific artistice,* respectiv în „stări de spirit" corespunzătoare. Aceasta pentru că — aşa cum observă Radu Sommer — spre deosebire de toate celelalte forme de activitate spirituală, pentru care *ideea* reprezintă, în genere, conţinutul propriu-zis „conţinutul artei îl constituie *starea de spirit* a creatorului şi receptorului, în raport eu această idee". Mentalitatea, ideologia, conştiinţa socială, meditaţia filozofică, reprezintă doar mediul amniotic ce generează *starea de spirit,* respectiv conţinutul operei[82]. Acesta este mecanismul specific prin care, conţinuturile sociale explicite devin substratul *implicit* al operei, iar procesul concret al acestei transpuneri circumscrie spaţiul de manifestare a libertăţii de creaţie.

Realizarea acestei prime condiţii, indispensabile, nu este însă suficientă, ea presupunînd acţiunea complementară a celei de a doua şi anume :

b) Angajarea estetică a operei prin intermediul unei *forme* corespunzătoare, adică în stare să asigure *receptarea optimă* (înţelegere + interes + satisfacţie estetică) de către public a conţinutului ei, respectiv să declanşeze în receptor „starea de spirit" dorită de autor. Abia această ultimă verigă încheie procesul început pe plan pre-estetic (prin *atitudinea* socială a autorului) şi transformă, în planul artei, angajarea implicată în con

ţinut, din posibilitate în realitate, adică în stări de spirit ale receptorului, care să confirme ecoul şi eficienţa mesajului transmis. In acest sens, „angajarea[41] înseamnă, în sfera artei, recunoaşterea şi acceptarea de către creator a *condiţiilor formale* ce asigură accesibilitatea semantică a operei, comunicabilitatea mesajului, astfel încît angajarea socială să nu rămînă un act *în sine,* iar conţinutul operei să poată fi „adus la cunoştinţă" tuturor prin intermediul limbajului specific al artei. Condiţia ultimă a angajării estetice, ce urmează angajării sociale şi capătă sens numai în perspectiva acesteia este deci *angajarea formei,* respectiv asigurarea prin mijloace specifice, exclusiv artistice, a contactului optim (şi „optim[1]' înseamnă aici nu numai înţelegerea ci şi posibilitatea receptării operei ca valoare artistică) dintre operă şi public. Cînd n-a fost satisfăcută această condiţie esenţială a trăirii operei ca valoare artistică, deci ca „stare de spirit" specifică, nu putem vorbi de angajarea ei estetică şi cu atît mai puţin de eficienţă — în planul artei —■ a angajării sociale a autorului.

Nonidentitatea dintre cele două momente distincte ale angajării estetice este în măsură să ne previnâ şi asupra faptului revelator că, *libertatea de alegere de care dispune artistul în planul creaţiei nu este egală cu cea de care dispune el în planul transmiterii operei, deci în asigurarea condiţiilor accesibilităţii şi receptării ei estetice.* Cu alte cuvinte, repertoriul de semne de care dispune, ţinînd cont doar de necesitatea transpunerii intenţiei sale comunicative în viziune artistică şi obiectivării acesteia în operă, este mult mai larg, de regulă, decît cel pe care-l are la dispoziţie, ţinînd cont de faptul că pentru a putea asigura decodificarea şi receptarea semantică a operei, repertoriul de semne de care dispune emiţătorul şi cel pe care-l posedă receptorul trebuie ca, măcar parţial, să coincidă. împlinirea acestei condiţii introduce noi restricţii ale libertăţii sale de selecţie şi structurare a semnelor, impunînd corective importante, şi funcţio- nînd ca un „feed back[11] asupra aprecierii gradului de

reuşită al procesului de creaţie. Aceasta, desigur, cu condiţia ca artistul să accepte, de asemenea în mod liber, plasarea operei sale în orizontul unei finalităţi social- umane şi comimieativ-fonmative, singura în măsură să confere efortului său creator nobleţea confesiunii şi solidarităţii umane.

în felul acesta, gradul real de responsabilitate al artistului, concretizat *în* şi dovedit *prin* operă, este dat de acceptarea acelor limitări ale libertăţii sale de expresie, cerute nu de angajarea sa socială ci de cea estetică. Dar, abia în acest fel, libertatea sa de alegere pe plan social
— concretizată în atitudinea şi idealul său social — capătă drept şi posibilitate de expresie în sfera artei, beneficiind de forţa de expresie şi înrîurire a acesteia. Căci funcţionează o intercondiţionare dialectică între cele două planuri ale angajării. O operă ce nu-şi asigură condiţiile receptării ei estetice, deci o operă fără ecou, nu este angajată estetic, dar prin aceasta, nioi social, oricîte idei înălţătoare ar vehicula stratul ei narativ-declarativ. Pe de altă parte, o angajare estetică, „pură" care să nu presupună facilitarea nici unui ideal estetic şi social premergător actului de creaţie, nici unui conţinut, anulează opera respectivă ca artă, trecînd-o în planul pur formal, decorativ, al paraartei.

Prin actul angajării estetice, opera trece din stadiul de .,artă în sine[u], deci de *posibilitate,* în cel de „artă pentru ceilalţi, deci în *realitate,* prin confirmarea ei ca valoare. Din punctul de vedere social numai ultimul caz poate fi omologat ca prezenţă artistică reală.

Doar prin respectarea acestor condiţii ale angajării estetice şi prin respectarea specificităţii ambelor tipuri de angajare, arta îşi poate îndeplini menirea ei socială, permiţîndu-ne să vorbim totodată de *autonomia* şi *specificul* ei. Păstrarea şi realizarea acestui echilibru, transformarea opţiunii explicite într-o angajare implicită şi *eficace,* constituie problema cea mai dificilă ce se pune talentului şi măiestriei creatorilor de artă, constituind totodată *modalitatea specifică a relaţiei dialectice dintre libertate şi necesitate în artă.*

Acceptînd, prin angajarea socială, raportarea creaţiei sale la o finalitate practică, vizînd progresul revoluţionar al societăţii, artistul nu poate înceta totuşi să se manifeste *ca artist* (numai astfel puţind să aducă o contribuţie *în plus* şi cu adevărat viabilă la realizarea idealului însuşit şi de el). Arta îşi poate exprima potenţialitatea ei radicală numai *ca artă,* în limbajul şi universul ei de imagini specifice. Neglijarea acestei condiţii a dus la ratarea atîtor bune intenţii, la apariţia unor ,,opere“ lozincarde, vulgarizatoare, lipsite de orice valoare artistică şi forţă de convingere. Eşecul lor nu s-a datorat însă, cum s-a afirmat uneori, îngrădirii libertăţii artistului prin subordonarea creaţiei unui ideal extraestetic, şi nici faptului că artistul „şi-a profanat uneltele[41] folosindu-le pentru scopuri inadecvate. Eroarea provenea dintr-o greşită concepţie estetică şi dintr-o vulgară înţelegere a conceptului de „realism[44], respectiv din credinţa că realitatea revoluţionară trebuie transpusă *direct* în operă. Arta cea mai angajată nu-şi poate propune decît să *semnalizeze* (în sens semiotic) idealurile şi liniile de forţă ale revoluţiei, *într-un alt mediu,* într-o formă estetică, în care conţinutul politic devine *metapolitic,* fiind determinat de necesitatea *internă* a artei. Scopul ultim al oricărei revoluţii •—• o lume a libertăţii — apare transpus în artă ca expresie a legilor frumosului şi armoniei. Astfel, evidenţiind caracterul revoluţionar al Quartetelor lui Beethoven, Igor Strawinski scria : „Este convingerea mea personală că aceste quar- tete alcătuiesc o adevărată chartă a drepturilor omului, şi anume una permanent revoluţionară, în sensul platonic al subversivităţii artei... Quartetele încorporează o concepţie înaltă despre libertate, care include ceea ce însuşi Beethoven înţelegea cînd scria că muzica sa ar putea ajuta omenirii suferinde. Ele sînt o măsură a oamenilor... şi o parte a 'descrierii calităţii de om, iar existenţa lor este o confirmare a acestora[44 83].

Evident că, într-o asemenea transfigurare a angajării social-umane ca fapt de artă, nu poate fi vorba de prejudicierea libertăţii de creaţie şi de expresie a artistului. Dar, pentru aceasta trebuie să *posezi* libertatea interioară,

de esenţă, a creatorului de geniu. Or, cînd vorbesc despre artă — cel puţin în paginile de faţă — nu mă refer la producţia estetică a mediocrităţilor şi nechemaţilor, în nici un fel revelatoare pentru destinul real al artei.

Raporturile dintre revoluţie şi artă, dintre angajarea social-politică şi cea estetică constituie o unitate a contrariilor, o unitate dialectică. Arta urmează o necesitate şi posedă o libertate proprie, care nu sînt direct cele ale revoluţiei sociale. Arta şi Revoluţia — observă cu justeţe Marcuse — sînt reunite în efortul de ..transformare a lu- mii“ —■ ambele acţionează în sensul eliberării. Dar, aceasta nu înseamnă că arta renunţă, în practică, la determinările ei specifice, la propria ei dimensiune : ea rămîne ne-opera- ţională. In artă, scopul politic nu poate transpune decît transfigurat prin mijlocirea *formei estetice.* De aceea, aşa cum ne-o dovedeşte creaţia unui Andre Breton, Courbet sau Rimbaud, „angajamentul[11] politic trebuie să devină şi o problemă a „tehnicii[41] artistice[84]. Este tocmai fenomenul pe care am încercat să-i caracterizez ca *„angajare estetică".*

IV.2
Libertate — partinitate

Forma cea mai înaltă şi mai concretă a angajării social- politiee o constituie *partinitatea* operei, dar totodată şi calitatea cea mai combătută de adepţii purismului şi auto- îiomismului estetic. Cu toate acestea, oricărui istoric ori teoretician obiectiv al artei i-ar fi foarte greu să conteste caracterul partinic evident al multora dintre realizările de culme ale artei tuturor timpurilor, de la „Divina Co-mcdie“ la „Muntele vrăjit[44], ori de la „Capriciile[44] lui Goya la „Guernica[44] lui Picasso.

Prima formulare teoretică expresă, de pe poziţii mar- xist-ştiinţifice a principiului partinităţii, a fost dată de Lenin, în 1905, imediat după legalizarea partidului comu

nist din Rusia, în articolul „Organizaţia de partid şi literatura de partid“. Partinitatea este definită ca un principiu teoretico-metodologic, adoptat în mod conştient, ce îi reuneşte pe toţi cei ce activează în diferitele domenii so ciale ale producţiei, în perspectiva unui ţel şi a unui ideal comun. Faptul că, într-o societate împărţită în clase, partinitatea nu poate constitui un principiu general, de toţi acceptat, se datorează şi faptului că, clasa dominantă trebuie să transforme reprezentările tradiţionale ale propriei sale lupte pentru eliberare în „idei“ generale, pentru a masca contradicţiile ideologice existente.

Cerinţa leninistă a partinităţii nu mai condamnă „stările ideologice[41] ce au rezultat din diviziunea muncii şi din relaţiile de producţie, precum artiştii, la rupere de practica socială, ci le clarifică importanţa funcţiei lor pentru societatea de trecere de la capitalism la socialism. Artistul nu este coborît la rolul de simplu copist al realităţii. Dimpotrivă, el contribuie efectiv la transformarea realităţii, devenind astfel o „rotiţă" în mecanismul progresului obiectiv, fapt ce se exprimă în artă atît prin conţinut cît şi prin formă : forma reprezentării aduce la expresie alegerea conţinutului şi tratarea tematicii.

Ideea partinităţii artei şi a participării ei active la practica socială transformatoare este reluată de Lenin, în „Materialism şi empiriocriticism“, ca şi în unele lucrări, publicate postum. Din perspectiva teoriei materialist-dia- lectice a cunoaşterii, arta, în calitatea ei de reprezentare a realităţii, ne oferă o interpretare concretă a practicii umane senzoriale, căci în re-prezentare, în oglindirea realităţii este implicată şi interpretarea practicii şi distanţarea critică de ea. Aşa cum actul reflectării este „parte a practicii şi verificabil prin ea“, tot astfel el este şi *corectiv al practicii.* In acest sens înţelege Lenin caracterul social al artei.

Principiul partinităţii artei implică ruptura brutală cu reprezentările burgheze despre acel *modus vivendi* eterat al artei. El desparte arta de instanţa moralului şi arbitrarului, divide presupusa ei nepartinitate în partinitatea ei pentru dominatori sau dominaţi. Partinitatea socialistă

nu înseamnă „creativitate artistică[14] ■— respectiv o formă profanizată a estetismului — ci fundarea artei în practica socială ca parte integrantă a acesteia. „Fiecare are libertatea să scrie şi să afirme ceea ce-i place, fără cea mai mică îngrădire. Dar fiece asociaţie liberă (între care şi partidul) are şi ea libertatea să alunge din cadrul ei asemenea membri ce folosesc emblema partidului, spre a predica concepţii potrivnice partidului[44]. Aceasta nu înseamnă „o limitare a libertăţii în numele altei libertăţi[44] ci cerinţa *consecvenţei* cu o decizie politică şi o apartenenţă ideologică *liber* alese.

Fără a-şi pierde conţinutul revoluţionar, conceptul de partinitate a artei cunoaşte o dezvoltare mai nuanţată şi o definire mai specifică — în condiţiile depăşirii etapei de trecere şi a luptei de clasă acerbe — în cadrul esteticii marxiste din ultimele decenii. Astfel, noţiunea de „partinitate[44] începe să fie distinsă de cea de „tendinţă[44], pentru că ea nu caracterizează expresia nemijlocită a concepţiilor politice ale autorului. De aceea, ca simplă intenţie, ea nu există dincolo de categoriile estetice. Sau în termenii paragrafului anterior, ca simplă „angajare socială[44] partinitatea nu dobîndeşte încă semnificaţie estetică, presupunînd transformarea ei în „angajare estetică[44].

Această distincţie dintre tendinţă şi partinitate, porneşte de la un articol publicat de Georg Lukăcs, în 1932, sub titlul „Tendinţă sau partinitate ?“ [85]. In genere, consideraţiile lui Lukăcs în această problemă, şi în care se analizează deosebit de subtil relaţiile dintre autonomia artei şi partinitate, sînt foarte puţin cunoscute şi discutate, deşi ele .marchează o cucerire teoretică importantă în contextul esteticii marxiste.

Articolul amintit pune în lumină două luări de poziţie, diferite, ale autorului. Pe de o parte ^Lukăcs este preocupat să lupte împotriva moştenirii ideologice a Internaţionalei a Il-a, prin evidenţierea faptului că, cunoaşterea legilor dezvoltării sociale nu înseamnă totodată şi certitudinea eficienţei (activităţii) istorice a proletariatului, întrucît rolul factorului subiectiv în această dezvoltare nu este nici produsul mecanic nemijlocit al existenţei sociale,

şi nici o simplă concretizare a eticii, ci trebuie pregătit prin organizarea internă a proletariatului, în întreprinderi, în cadrul partidului ş.a.m.d. Pentru scriitor el deduce de aici faptul că acesta nu poate formula pretenţii şi directive „din afară[11], ci activitatea sa de restructurare a realităţii, trebuie „să se dezvolte, concret şi real, din lupta de clasă[11 86]. Prin aceasta, partinitatea este şi pentru scriitor un principiu politic. Participarea scriitorului la activitatea partidului reprezintă premisa reprezentării artistice, în măsura în care însuşirea imperativelor luptei de clasă face posibilă „cunoaşterea realităţii obiective cu adevăratele ei forţe motrice, cu realele ei tendinţe de dezvoltare “ [87].

Pe de altă parte, critica lui Lukăcs era îndreptată împotriva principiului reprezentării, aşa cum apărea tocmai în scrierile celor mai partinici dintre scriitorii perioadei respective. Astfel, reportajul şi documentarea ca mijloace de creaţie în romanele lui Willi Bredel sau Ottwald, dar mai ales principiile teatrului brechtian, i se păreau a reprezenta un amestec moralizator al „subiectivităţii scriitorului[11] în obiectivitatea „structurării (creaţiei) realiste[11]. Imaginea exemplară a unei metode de creaţie realiste, o constituie pentru el cea balzaciană, deşi trebuie să recunoască faptul că Balzac şi-a scris operele sale realiste cu o „conştiinţă falsă[11], fără o intenţie clară, adesea chiar cu repulsie. Aici se conturează un proces, ce va atinge punctul culminant în scrierile pe care Lukăcs le va publica în deceniul al 6-lea. Capacitatea de adevăr a unei anumite metode de creaţie a artistului, „corectura pe care procesul structurării realităţii, reflectarea ei dusă la bun sfîrşit cu patimă şi pasiune, aşadar, în cele din urmă, realitatea însăşi o exercită asupra tendinţelor de gîndire greşite ale scriitorului"[88], intră în concurenţă cu partinitatea, ca principiu politic şi cognitiv. Scriitorul devine „partizan[41] nu în sens propriu, real, ci în sens figurat. Noţiunea de „partizan[11], utilizată de Lukăcs într-un articol din 19 4 5 [80], nu caracterizează poziţia artistului faţă de realitate, ci faptul că acesta poate transforma, în modalitatea sa specifică, atitudinea politică.

Consecinţele acestei concepţii sînt trase de Lukăcs într-un studiu intitulat „Das Besondere als zentrale Kate- gorie der Asthetik“[90]. Specificul artei — de unde rezultă şi poziţia ei autonomă în frontul ideologic ■—• constă, după Lukăcs, în aceea că pentru apărarea pretenţiilor ei de adevăr, ea nu poate accepta o unitate de măsură universală a verificabilităţii. Spre a concretiza această leză el dezvoltă o teorie a *partinităţii s p e c i f i c e a artei.* Ea porneşte de la teoria leninistă a partinităţii ştiinţei marxiste, a cărei principală caracteristică este obiectivitatea. „Această precizare a lui Lenin — scrie Lukăcs — este valabilă pentru orice reflectare a reialităţii, atît pentru artă cît şi pentru ştiinţă[44 91]. El nu omite faptul că afirmaţia lui Lenin privind obiectivitatea marxismului se bazează pe obiectivitatea analizei sale de clasă, dar el nu trage de aici nici concluzia că arta contemporană trebuie apreciată după raportarea ei la rolul contemporan al proletariatului, şi nici nu împărtăşeşte convingerea lui Lenin, că sînt posibile afirmaţii individuale adevărate (ştiinţific verificabile) şi acolo unde, în cadrul concepţiei generale, partinitatea se evidenţiază în mod negativ ! „Dualitatea subliniată de Lenin, a stabilirii corecte a datelor şi raporturilor noi, valoroase pentru ştiinţă, în cazul unei partinităţi în teoria cunoaşterii, cconomie ş.a.m.d., dualitate care falsifică şi denaturează raporturile de ansamblu, nu este posibilă în artă. (Acolo unde apare în artă o asemenea contradicţie, ea conţine forma schiţată de Engels a «victoriei realismului» sau duce la distrugerea creaţiei artistice). Arta nu poate înfăţişa nici un fapt sau relaţie în afara partinităţii sale, sau ea nici nu există din punct de vedere artistic. Din punct de vedere artistic stabilirea unui fapt este identică cu configuraţia lui“ [92]. Partinitatea specifică a artistului permite ca „rezultatul să se poată fixa creator în operă contrazicmd chiar prejudecăţile sau concepţiile despre lume ale artistului, ca acest nivel superior să dobîndeaseă o formă estetică, fără ca prin aceasta în personalitatea privat-particulară a artistului să trebuiască să fi avut loc o dezvoltare corespunzătoare[14 93]. Exemplificînd această

teză prin creaţia lui Thomas Mann, Lukăcs scrie că „ceea ce acesta a reuşit să creeze este inegalabil mai profund şi mai aproape de adevărul obiectiv, decît ceea ce el afirmă în mod teoretic, ca rezultat raţional al cercetărilor sale". Din această perspectivă, cunoaşterea corectă şi astfel în mod necesar partinică a realităţii nu mai constituie premisa configurării ei artistice adevărate, ci invers, principiul reprezentării corecte a devenit indiciul cunoaşterii partinice şi, prin aceasta, obiective.

Posibilitatea acestei inversări nu se bazează pe o prea puternică legătură a esteticii lukâcsiene de sistemul idealist hegelian, cum încearcă să sugereze un comentator grăbit [94] al lui Lukăcs, ci pe faptul că teza lui Hegel despre iminenta moarte a artei, ce rezultă tocmai din primordialitatea cunoaşterii ştiinţifice în raport cu cea artistică, este prin aceasta depăşită. Numai astfel poate fi evitată concluzia că argumentarea unei funcţii legitime a artei nu ar avea să se orienteze — nici după Hegel •— spre modul în care arta poate reprezenta ceea ce este bine şi just, ci spre felul în care poate ea contribui la propagarea ideală, verificarea imaginară şi impunerea reală a ceea ce a fost recunoscut ca bine şi just. Lukăcs, dimpotrivă, doreşte să corecteze, în mod materialist, estetica lui Hegel prin aceea că pune în locul dublei interpretări istorico-concrete a societăţii burgheze (ca obiectivare istorică a principiului subiectivităţii şi ca „necesitate a prezentului" totodată), imaginea unei transformări social-istorice neîntrerupte, desfăşurate în mod obiectiv, a realităţii[95]. Subiectivitatea nu mai reprezintă aşadar pentru Lukăcs, ca pentru Hegel, momentul legitim al realităţii istorice însăşi, ce trebuie satisfăcut în mod real, ci ea caracterizează doar particularitatea însuşirii specific estetice a progresului, ce se impune în mod obiectiv în istorie ca legitate cvasi-onto- logică a mişcării. Prin teoria sa Lukăcs îl plasează pe artist într-o poziţie autonomă faţă de organizaţia partinică cu preţul legării sale de un anumit principiu de creaţie
— cel al realismului.

Teoria lukâcsiană a *partinităţii artei este astfel în fapt o teorie a autonomiei acesteia.* Dar autonomia artistică nu

semnifică aici, ca în viziunea clasică, un răspuns la o situaţie istorică specifică, ci este în aceeaşi măsură valabilă pentru diverse faze istorice ale societăţii omeneşti.

O contribuţie preţioasă în elucidarea caracteristicilor estetice ale partinităţii — prin extinderea principiului ei de la domeniul concret al artei la cel teoretic al esteticii — a fost adusă cb Brecht. Cu prilejul unor dezbateri purtate în R.D.G. în jurul mitului lui Faust, în anul 1953, IVecht cerea ca „rezolvările iluzorii, fictive, în artă să fie combătute ca false rezolvări sociale — nu ca erori estetice. Ar putea să-i surprindă pe unii politicieni, dar limbajul politicii este mai accesibil majorităţii artiştilor decît un vocabular estetic întocmit în grabă, ce nu oferă decît afirmaţii apodictice nebuloase" [9(i]. Prin aceasta el pune implicit problema dacă politica culturală poate fi exercitată altfel decît prin aceea că adevărul artei trebuie măsurat ştiinţific, partinitatea ei în mod politic, iar forma după inteligibilitatea ei.

Această cerinţă brechtiană este contrazisă de Moissey Kagan, în estetica sa, tradusă în 1971 în limba germană. El subliniază „dreptul partidului comunist de a dirija, pe baza teoriei estetice, dezvoltarea practicii artistice[11 97]. Poziţia autonomistă a teoriei estetice idealiste este caracterizată ca luptă împotrva normării artei de către teoria estetică. ca falsă şi iluzorie „independenţă a artistului de estetică[1']. Poziţia diferită a artei în capitalism şi în socialism — consideră Kagan — pare să constea în aceea că arta nu mai există — în socialism — pentru artă, ci în sfîrşit, pentru estetică.

Legarea artei — respectiv a creaţiei — de o „teorie ştiinţifică[11] a esteticii, aşa cum revendică nu numai Kagan ci şi alţi esteticieni, este legitimă numai atunci cînd estetica nu este privită drept un sistem de normări specifice ale artei (adică o structură şi o legitate imanentă proprie a suprastructurii) ci vizează capacităţile (aptitudinile), dezvoltate în cadrul percepţiei umane, de a structura diversitatea în complexe semnificative. Cunoaşterea legilor estetice ar fi atunci, pentru producţia estetică, premisa funcţiei ei comunicative : de pildă posibilitatea de a

prelua tipizări preartistice, de a le relaţiona într-un mod neprevăzut ș.a.m.d. *Estetica partinică* poate însemna atunci doar cercetarea unor reprezentări existente în mod real, despre semnificaţia istorică, cu scopul dezvoltării unor strategii ideologice de impunere a progresului social, obiectiv posibil, dar nu dezvoltarea categoriilor specific estetice. Dacă estetica va fi, aşadar, înţeleasă ca ştiinţă a metodei specific artistice de cunoaştere a realităţii, *atunci partinitatea este identică cu pretenţia de autonomie a artei,* în sensul caracterizat de Lukăcs.

V.

CONDIȚII CULTURALE ALE LIBERTĂȚII ARTEI

Raportarea libertăţii artistice la muncă, creativitate, responsabilitate şi angajare, nu a făcut decît să ne dezvăluie stratul primordial al condiţionărilor ei, de esenţă, în sfera artei. Condiţiile afirmării şi împlinirii ei nu se opresc însă aici, implieînd urcarea de la nivelul ontologic, economic şi social la cel *cultural,* ultima verigă ce încheie — în planul acesta al raporturilor pre-este- tice — lanţul condiţionărilor ce transformă posibilitatea libertăţii în realitate.

Caracteristica definitorie a unui climat cultural capabil să asigure şi să stimuleze iniţiativa creatoare a individului, garantînd o maximă libertate de manifestare şi expresie personalităţii artistice, o reprezintă existenţa unei autentice *democraţii culturale.* Democraţie care, la rîndul ei, este asigurată, pe de o parte, de existenţa unui înalt grad de *participare* şi *culturalizare* a tuturor membrilor societăţii, iar pe de alta, de întreţinerea unul climat de permanentă *dezbatere şi confruntare liberă a ideilor.*

Un indiciu al autenticei democraţii culturale îl constituie şi densificarea mediului axiologic de propagare a artei, nu numai prin ridicarea nivtelului de iniţiere estetică a publicului, ci şi prin deschiderea accesului la creaţie pentru iniţiativele neprofesioniste, respectiv prin asigurarea posibilităţii practice de *participare* a tuturor la faptul de artă. Este vorba de o politică a culturii, ce-şi propune stimularea materială şi proliferarea *amatorismului,* atitudine estetică pe care o consider a oferi cel mai larg cîmp de manifestare libertăţii de expresie artis- lică.

Sînt amintite astfel principalele aspecte culturale analizate în paragrafele următoare.

V 1. Democrație, educație, participare

A devenit un truism afirmaţia că libertatea nu poate înflori decît din solul unei organizări democratice a vieţii social-politice şi culturale. Afirmaţia vizează însă nu numai cadrul organizatoric şi legislativ ca atare — în cazul nostru, principiile de funcţionare ale instituţiilor culturale — ci şi pulsaţia vie, concretă a acestei democraţii în organismul socio-cultural respectiv, efectul ei la nivelul motivaţiei şi stimulării *acţiunilor* umane. Pentru că democraţia, ca şi libertatea nu se concretizează şi verifică socialmente decît prin acţiune.

în acest sens, democraţia este înainte de toate un concept al *participării.* Al posibilităţii dar şi capacităţilor maselor de a lua parte în mod efectiv la stabilirea direcţiilor de dezvoltare a vieţii economice, politice şi culturale a unei naţiuni.

Posibilitate pentru asigurarea căreia nu este suficientă proclamarea formală a unor drepturi democratice ci trebuiesc asigurate condiţiile materiale şi cadrul social-cultural necesare exercitării lor. Exercitarea drepturilor democratice nu se transpune, aşadar, în realitate decît prin asigurarea condiţiilor materiale şi culturale de participare.

Capacitatea subiectivă de participare a maselor, presupune, la rîndul ei, conştientizarea noilor posibilităţi oferite de cadrul democratic respectiv, cu alte cuvinte o educare culturală şi politică corespunzătoare a maselor. Nu poate exista reală democraţie pentru semidocţi şi analfabeţi, deoarece actul participării democratice nu poate fi decît un act conştient prin care individul decide în cunoştinţă de cauză şi nu pradă spontaneităţii oarbe, anarhice.

Adevărata participare se verifică deci prin contribuţia individuală, libeiă şi specifică, exprimînd năzuinţele

şi idealurile proprii ale unei personalităţi. Dar în lipsa unui nivel de educaţie şi cultură corespunzător, individul este în prea mică măsură conştient de propriile sale necesităţi şi potenţialităţi spirituale, şi astfel foarte puţin liber în deciziile şi alegerile sale (de pildă în emiterea unor preferinţe artistice şi a unor judecăţi de valoare), respectiv foarte uşor manipulabil şi influenţabil de către modele de atitudine şi comportament exterioare, străine sieşi, asimilate în chip mimetic prin intermediul massmediei sau altor forme de influenţare a opiniei publice. Fără un spirit critic lucid, care să selecteze din ceea ce i se oferă şi i se propune ca bunuri culturale doar ceea ce îl exprimă cu adevărat, „participarea[14] îşi pierde sensul ei democratic — cel de prilej al exprimării nevoilor si idealurilor proprii. A asigura drepturi democratice unei mase needucate nu e decît primul pas, necesar dar insuficient pentru o autentică democratizare a vieţii social- culturale şi politice. Ceea ce subminează eficienţa reală a mult trîmbiţatelor democraţii occidentale, transformîn- clu-le într-o formă goală de conţinut, este nu atît lipsa unei legislaţii sau structuri administrative democratice, ci dezinteresul pentru transformarea acestor *jorme* în *conţinuturi* de viaţă autentic democratice ; dezinteresul pentru ridicarea conştiinţei politice şi culturale a maselor la nivelul care le-ar permite *luarea in stăpînire* şi *utilizarea,* în cunoştinţă de cauză şi în propriul lor interes, a drepturilor lor democratice. Căci nu există nici o deosebire esenţială între autocraţia de grup, ce-şi rezervă cu zgîreenie dreptul de a alege şi lua hotărîri, şi participarea „democratică" la luarea hotărîrilor a unei mase fără conştiinţa deplină a propriilor interese şi posibilităţi ; a unei mase ce nu se exprimă, aşadar, pe sine, ci este purtătoarea inconştientă a opiniilor „altora".

Esenţa libertăţii — spuneam — stă în acţiune. Dar în cazul amintit, indiferent de aparenţe, indivizii nu acţionează ci *sînt acţionaţi.* La fel, o democraţie culturală, dublată de ignoranţa şi incultura maselor nu poate asigura, în mod real, participarea distinctă şi specifică a tuturor la făurirea şi circulaţia valorilor spirituale, ci doar *apa*

renţa acestei participări. Spre a transpune în realitate potenţialităţile largii democratizări culturale asigurate în noui cadru socio-economic pe care-l reprezintă, socialismul este, de aceea, vital interesat şi legic obligat să depună eforturi constante pentru educaţia şi culturalizarea progresivă a tuturor membrilor societăţii. Ceea ce presupune, totodată, bararea căilor de infiltrare a pseu- dovalorilor şi combaterea focarelor de poluare spirituală şi culturală, cu efecte paralizante asupra procesului de creştere culturală a maselor.

Complexul proces de edificare a societăţii socialiste multilateral dezvoltate nu se poate desfăşura decît pe fundalul unei conştiinţe sociale multilateral dezvoltate. Orice concesie, culturală sau ideologică, făcută, în numele unui pretins democratism, gusturilor şi preferinţelor ce exprimă o mentalitate de viaţă primitivă, neevoluată, nu poate fi decît dăunătoare adevăratului proces de democratizare.

Nu pot fi acceptate, de aceea, teoriile ce caută să justifice şi în condiţiile socialismului existenţa în cantitate de masă a obiectelor de artă surogat, a formelor de artă minoră sau a kitsch-ului, acuzîndu-i pe cei care le combat de atitudine „antidemocratică şi elitară“ în cultură, întrucît aceste fenomene estetice ar reprezenta „gustul şi preferinţele unei mari mase“ şi deci dorinţa majorităţii, care „trebuie să decidă în orice sistem democratic". O asemenea opinie mi se pare a dezvălui un mod de înţelegere îngust-vulgarizatoare a democratismului socialist, precum şi confundarea acestuia cu acţiunea nivelatoare a unui anarhism ce legitimează orice atitudine cul- tural-estetică.

Mi se pare deosebit de important să subliniez în acest context faptul că, din perspectiva ideologiei marxiste, democratizarea culturală nu poate fi înţeleasă în sensul unei anarhice „libertăţi a gusturilor" după care toate gusturile (respectiv *orice* gust, oricît de neevoluat) au acelaşi drept la existenţă şi recunoaştere socială, ci numai în sensul că *fiecare* individ are dreptul şi posibilitatea (social-culturală concretă) de a-şi cultiva gustul es-

Ici ic şi de a dobîndi acea competenţă de alegere şi apreciere, proprie personalităţii multilateral şi armonios dezvoltate.

Ceea ce, desigur, nu trebuie interpretat în sensul unei masificări şi uniformizări a gusturilor. Democraţia culturală nu poate avea o semnificaţie reală pentru „mase“ (în sensul unei aglomerări de unităţi indistincte şi nediferenţiate) ci numai pentru *individualităţi* bine conturate, mai exact spus, pentru o *colectivitate* de personalităţi şi individualităţi distincte, cu un profil spiritual bine conturat. Abia consensul idealurilor — liber şi în cunoştinţă de cauză asimilate — poate asigura platforma ideologică, în cazul nostru estetică, comună unei colectivităţi (sau, în condiţii istorice date, „conştiinţa de clasă“) şi nu egalitatea nivelatoare a nonopiniilor, a preferinţelor si atitudinilor aduse la acelaşi numitor.

Aşadar, educaţia estetică, în sensul de „iniţiere" estetică şi de creştere a nivelului de sensibilitate şi capacitate de receptare estetică adecvată a operei de artă, este sinonimă cu un proces de „eliberare a publicului" : eliberare de prejudecăţi, de ignoranţă, eliberare din obişnuinţele şi deprinderile unei false raportări la artă. Şi totodată prilej de regăsire, pentru individ, a identităţii sale autentice, de conştientizare a unor necesităţi, gusturi şi preferinţe capabile să-i exprime cu adevărat, ceea ce este, iarăşi, sinonim cu un act de eliberare spirituală. După cum, sporirea gradului de libertate estetică a publicului prin cultură şi educaţie mai este caracterizată şi de *lărgirea cîmpului său de posibilităţi de alegere şi selecţie preferenţială a valorilor.* Dar, asupra acestui aspect esenţial al libertăţii artistice, la nivelul receptării, vom reveni mai în amănunt în partea a Il-a a lucrării de faţă, dedicată exclusiv condiţiilor *specific estetice* ale libertăţii.

Deocamdată ne limităm la analiza acelor aspecte ale educaţiei estetice, ţinînd de justa orientare a *politicii culturale* respectiv de măsurile administrative, sociale şi ideologice, îndreptate spre o progresivă eliberare estetică a publicului. Cum vom vedea, gradul „libertăţii este

tice“ a receptorului, respectiv publicului, are o influenţă directă — în condiţiile unei arte angajate, interesată de ecoul şi eficienţa ei socială — şi asupra libertăţii de expresie a „emiţătorului", respectiv a artistului. Este vorba, aici, de intercondiţionarea dialectică dintre *valoarea* socială a unei opere, *accesibilitatea* structurii ei semantice şi *valorificarea* ei socială, stadii şi ipostaze distincte ale operei de artă, adesea însă nediferenţiat tratate în aprecierile de ansamblu pe oare le facem asupra audienţei şi eficienţei sociale a artei. Denumirile şi folosirea lor indistinctă constituie una din cauzele de „mascare gnoseologică" a disfuncţiilor existente în procesul receptării artei.

Este vorba, întîi, de noţiunea de *valoare socială* a operei, ce exprimă cazul fericit de transpunere în valoare estetică a unui mesaj social-uman ..fierbinte[41] pentru epoca respectivă, respectiv simbioza organică dintre ceea ce am numit în capitolul precedent, ..angajare socială" şi „angajare estetică". Valoarea socială nu reprezintă însă decît o *stare potenţială* a operei, o calitate în stare de posibilitate. Trecerea acestei valori din posibilitate în realitate, cu alte cuvinte trecerea operei dintr-un fapt de conştiinţă individuală în unul de conştiinţă socială (singura cale prin care arta îşi poate exercita funcţia ei forma- tiv-transfor:matoare asupra conştiinţelor) sau, altfel exprimat, dintr-o valoare *în sine* într-o valoare *pentru ceilalţi,* nu se poate realiza însă decît în cadrul procesului caracterizat prin noţiunea de *valorificare socială* a artei. Nedistingerea între semnificaţiile diferite ale celor două noţiuni : *valoare socială* şi *valorificare socială* a operei de artă a făcut ca adesea, aprecierile pozitive asupra artei noastre, făcute din prisma primei noţiuni, să se transfere automat, dar nejustificat, şi asupra situaţiei caracterizate prin cea de a doua. Din cauza unor asemenea concluzii grăbite, neconfirmate întotdeauna de realitate, au fost neglijate multă vreme măsurile de asigurare a unor condiţii educativ-formative de dezvoltare a capacităţii subiective de receptare estetică în rîndul publicului larg. Dar valorificarea socială a unei opere, oricît de an

gajată pe plan ideologic şi de valoroasă pe plan estetic, nu se poate realiza în lipsa unei dezvoltări corespunzătoare a *subiectului estetic,* respectiv a nivelului de iniţiere si sensibilitate a publicului, ce trebuie adus cît mai aproape de cel presupus de receptarea artei contemporane. Pentru că, noile conţinuturi ce structurează mesajul filozofic şi uman pe care artistul are a-l transmite semenilor săi nu se poate sluji doar de forme artistice anterioare, ce au dat expresie altor idealuri şi semnificaţii, fiind produsul altui context social-istoric.

A pretinde artistului ca în numele unei efemere accesibilităţi a operei sale. condiţionată de o deficitară iniţiere estetică a publicului, să se exprime doar în formele deja sedimentate, prin tradiţie, în conştiinţa estetică a receptorului înseamnă a diminua simţitor libertatea sa de alegere şi decizie creatoare, restrîngînd în mod artificial cîmpul posibilităţilor de expresie artistică. Eludarea dependenţei dintre dezvoltarea social-istorică şi dezvoltarea şi transformarea corespunzătoare a mijloacelor de expresie artistică este echivalentă cu renunţarea la explicaţia marxistă privind condiţionarea obiectivă a oricăror forme de activitate spirituală. După cum, a pretinde artei să rămînă la modalităţile clasice, tradiţionale de exprimare, înseamnă a-i limita posibilităţile de dezvoltare şi a o scoate din procesul firesc al transformărilor şi înnoirilor, ceea ce denotă o viziune metafizică si, în ultimă instanţă, idealistă asupra artei.

Dar, în ceea ce priveşte situaţia concretă a raportului dintre artă şi public, situaţie de care depinde în mare parte şi libertatea de „mişcare[11] a artistului, se remarcă faptul că tocmai formele de expresie şi convenţiile tradiţionale sînt cele care s-au sedimentat mai ales în conştiinţa publicului, alcătuind un „filtru[11] al fondului său aperceptiv, care îngreunează drumul oricărei alte modalităţi estetice bazate pe convenţii ori simboluri noi. Din acest punct, de vedere orientarea estetică a unei părţi a publicului este încă prea unilaterală spre a-i asigura premisele unei optime receptări a ceea ce are mai caracte-

ristie şi valoros, din punct de vedere estetic, arta noastră contemporană.

Situaţia mai sus amintită ridică problema fundamentală a unei judicioase interpretări şi aprecieri a noţiunii de *accesibilitate* — calitate a operei prin intermediul căreia se influenţează reciproc şi se intercondiţionează în modul cel mai direct libertatea artistică a creatorului şi cea de care dispune receptorul.

Accentul puternic pus, în vremea din urmă, pe condiţia de accesibilitate a operei evidenţiază cu justeţe responsabilitatea socială a artistului, datoria sa de a conferi creaţiei sale virtuţile unei largi popularităţi, menite să înrîurească profund şi formativ conştiinţa maselor largi. O artă închisă în sine, orientată egocentric spre propriile ei interese formale şi străină de aspiraţiile şi problemele epocii în care a luat naştere nu poate avea nimic comun cu umanismul marxist al artei socialiste. Dar, accentuarea necesităţii unor condiţii optime de „emitere" în cadrul procesului de comunicaţie artistică nu trebuie să ne facă să uităm condiţiile, nu mai puţin importante, ce trebuiesc îndeplinite de celălalt pol al comunicării : *receptarea*. Accesibilitatea nu reprezintă o însuşire intrinsecă a operei, ci un *raport* dialectic între ea şi public. Rezultă de aici că gradul accesibilităţii în fiecare caz aparte depinde de *ambii* termeni ai relaţiei emiţător-receptor şi că orice schimbare survenită în nivelul de sensibilitate şi informare a publicului se reflectă automat şi asupra situaţiei accesibilităţii. Iată pentru ce, a lăsa doar pe seama artiştilor grija optimizării procesului printr-o restrîngere voluntară a libertăţii lor de expresie şi a căuta numai în sfera creaţiei cauzele perturbaţiilor ivite pe traseul ar- tist-operă-public, dovedeşte neînţelegerea caracterului dialectic al acestui proces, ignorarea specificităţii limbajului artistic, a premiselor teoretice şi practice necesare descifrării sale.

Analiza stadiului real al nivelului de *accesibilitate,* şi deci de eficienţă socială a artei noastre, şi al aderenţei publicului la valorile ei, dobîndeşte astfel o semnificaţie deosebită. Ea constituie premisa unei eficiente strategii

.1 j>oliticii culturale în acest domeniu şi a perfecţionării modului de funcţionare a instituţiilor corespunzătoare. Orice discuţie, la modul general, despre educaţia estetică, se poartă în van dacă nu se pleacă de la analiza situaţiei concrete asupra căreia trebuie să se exercite influenţa corectivă a procesului educativ. Tot astfel, tendinţa de a trece cu vederea situaţia reală, cînd ea prezintă perturbări şi aspecte de criză, înseamnă a-ţi închide orice cale de influenţare şi ameliorare a ei. Datoria esteticii marxiste este de a nu eluda problemele dificile, aspectele negative, ci de a le analiza lucid şi a căuta soluţii.

Măsurile de educare estetică a maselor şi de antrenare directă a lor la creaţia valorilor artistice şi culturale, preconizate de *Programul de măsuri în domeniul muncii ideologice, politice şi culturale* vor contribui astfel şi la o sporire efectivă a libertăţii lor de receptare artistică. Ele vor contribui de asemenea la anularea temporarei contradicţii ce se mai manifestă încă uneori între menirea social-formativă complexă a artei în societatea noastră, pe de o parte, şi capacitatea insuficientă a unei părţi a publicului de a recepta adecvat din punct de vedere estetic unele din operele cele mai reprezentative ale creaţiei noastre contemporane, pe de altă parte. Pentru că oricît de sinceră şi pasionată, angajarea artistului, conţinutul major al operei sale, ducînd la expresie idealurile cele mai nobile ale semenilor săi, se va pierde în gol dacă publicul nu va fi în măsură să recepteze *estetic* profunzimea şi actualitatea mesajului respectiv, dacă nu va putea resimţi în faţă operei acea bucurie artistică amplă, declanşată de sesizarea semnificaţiei estetice şi sociale a operei. In lipsa unei asemenea receptări optime nu vom putea pe deplin asigura artei contemporane româneşti acea înrîurire socială fără de care efortul nostru colectiv de edificare a unei noi societăţi şi mai cu seamă cutezanţa demiurgică de a voi să creăm un nou tip uman, va fi lipsit de una din forţele spirituale esenţiale pe care se sprijină.

Una din cauzele *generale* (universal valabile) ale manifestării contradicţiei amintite stă în faptul că totdeauna în istoria artei tempoul de evoluţie a sensibilităţii publicului a fost diferit de cel al artistului, implicat direct în creaţie. Forma *acută* în care se manifestă însă astăzi această contradicţie constă în faptul că distanţa ce trebuie recuperată acum de iubitorul de artă prin intermediul unei educaţii estetice *intensive,* este parcă mai mare decît oricînd.

O cauză specifică —• istoric constituită — a manifestării şi persistenţei acestei temporare perturbări a comunicaţiei şi în condiţiile socialismului, rezidă în *situaţia fără precedent* în care se găsesc la noi, astăzi, factorii răspunzători de educaţia estetică a maselor. Pentru prima dată în istorie nu trebuie format doar un „public[44]. adică o categorie mai restrînsă sau mai largă de oameni, care să umple sălile de concert sau de expoziţie, asigurînd astfel circulaţia valorilor şi existenţa materială a artistului, ci este vorba de *ridicarea unui întreg popor,* în cazul nostru a peste 20 de milioane de oameni, la nivelul spiritual şi cultural la care *nevoia de artă* şi capacitatea de a o recepta devin trăsături definitorii ale fiecăruia. Socialismul nu se construieşte cu o elită, ci cu aportul tuturor şi de aceea forţa formativă de înrîurire a artei trebuie să se poată exercita asupra fiecărui membru al comunităţii noastre, ceea ce reprezintă un proces îndelungat şi complex care nu se poate realiza în decursul vieţii unei singure generaţii, fapt ce accentuează totodată necesitatea concentrării factorilor educaţionali asupra *generaţiilor în formare.*

Şansa socialismului de a realiza acest uriaş travaliu educativ, rezolvind astfel contradicţia amintită, constă în aceea că el este singura societate *obiectiv interesată* să asigure accesul tuturor la cultură şi artă. Locul pe care arta îl ocupă între „sursele energetice[41] ale dezvoltării societăţii noastre nu este emanaţia unui iluminism cultural subiectiv, ci rezultatul aprecierii obiective a posibilităţilor ei formative (de neînlocuit prin nici o altă formă de activitate cultural-politică), mai cu seamă în planul

formării mobilurilor şi convingerilor noastre de viaţă. Fiind, aşadar, *obiectiv interesat* de valorificarea socială a artei, socialismul este şi singura societate *legic-obligată* să creeze condiţiile cele mai eficiente pentru depăşirea actualei ..crize de comunicaţie" din sfera artei, pentru rezolvarea contradicţiei amintite. Dar condiţiile sociale şi ideologice favorizante, oferite de societatea socialistă pentru rezolvarea contradicţiei dintre *valoare socială* şi *valorificare socială* a artei reprezintă numai o *posibilitate* a socialismului, ce nu se transpune automat în realitate, ci presupune dezvoltarea şi urmărirea consecventă a unei strategii culturale corespunzătoare. Iată de ce nu mi se pare a exista o problemă mai importantă, o sarcină mai presantă pentru esteticieni, critici de artă, teoreticieni, decît aceea de a analiza cu luciditate critică şi cu tot spiritul de răspundere situaţia reală a relaţiilor artă- public şi de a folosi orice prilej pentru a-şi aduce contribuţia la asigurarea condiţiilor *subiective* de valorificare socială a operei de artă.

In legătură cu aceste „condiţii subiective" aminteam mai sus că stadiul de informare şi nivelul de sensibilitate estetică a unei părţi a publicului nostru este încă deficitară sub raportul posibilităţii de a participa la un dialog real şi eficient cu arta românească şi universală contemporană. Situaţia se complică însă dacă o privim prin prisma viitorului (şi nu a celui mai îndepărtat) gîndin- du-ne că evoluţia mijloacelor de expresie nu stă pe loc, că fonmele care astăzi ne şochează părîndu-ni-se ..de neînţeles[11], mîine vor constitui tradiţia, dar că *publicul acelui „mîine" îl formăm azi,* şi nu întotdeauna în spiritul acelui viitor, nici măcar în spiritul artei prezente, ci precumpănitor *în cel al tradiţiilor şi convenţiilor de ieri*. Bineînţeles, nu poate fi vorba de a subestima importanţa cultural-instructivă şi chiar formativă a cunoaşterii şi asimilării tezaurului de valori culturale şi artistice ale patrimoniului naţional şi universal. *Dar această cunoaştere nu este în nici un caz suficientă* pentru aducerea sensibilităţii estetice „la zi“ şi la nivelul înaltelor meniri ce revin artei în socialism.

Am amintit cu alt prilej, la fel de răspicat, cauzele acestei „perturbări de comunicaţie" ce trebuiesc căutate în sfera *creaţiei,* ca şi îndatoririle ce revin artistului pentru a contribui la înlăturarea ei. In contextul de faţă am reamintit doar cauzele ce aparţin *sferei receptării* (mult mai complexe şi mai greu de înlăturat) pornind de la premisa *(reală)* a existenţei unui mare număr de opere valoroase ce nu sînt valorificate totuşi în mod corespunzător. Vorbind aşadar din perspectiva receptării, printre cauzele ce fac să persiste contradicţia semnalată trebuie amintit şi faptul că se face mult prea puţin încă — sub aspect organizat şi instituţionalizat — la nivelul instruirii şcolare şi preşcolare (perioada cînd se poate interveni cu mai mare eficienţă în vederea formării unor *deprinderi perceptive* adecvate), pentru a se asigura premisele contactului optim între sensibilitatea estetică a copilului *de azi* — respectiv a publicului de mîine — cu ceea ce va fi peste două sau trei decenii *arta vremii sale.* Doar luarea unor măsuri educative de „sincronizare temporală" va face ca posibilitatea de alegere şi selecţie a publicului de mîine, respectiv libertatea sa de receptare, să fie corespunzătoare „consemnului de libertate" presupus de descifrarea şi decodificarea structurii estetice din ce în ce mai complexe a operei de artă.

V'2. Climatul de dezbatere

Dacă libertatea artistică nu poate însemna ..libertatea de a face orice", atunci rezultă, evident, că ea nu se va putea manifesta ca atare decît în cadrul unui circuit cu „feed back", în cadrul unui proces permanent de autoreglare prin confruntarea între intenţie şi rezultat, între operă şi ecoul ei social, între emiţător şi receptor, în cadrul procesului de comunicaţie artistică. Această confruntare nu poate avea loc însă în cazul unor monologuri

unilaterale, ci numai printr-un dialog deschis şi receptiv al tuturor factorilor ce concură la crearea, transmiterea şi buna receptare a operei de artă. De aici, *primul argument* în favoarea necesităţii unui climat de dezbatere. Cel de *al doilea argument,* ne este oferit de însăşi motivaţia individuală a libertăţii de creaţie, presupunînd o autoexprimare plenitudinară şi o autoproiecţie instituentă de valori ale eului subiectiv, care nu se poate realiza însă printr-o izolare monadică faţă de societate, deoarece ..libertatea este şi în artă o chestiune de *reciprocitate*

— termenii acestei reciprocităţi fiind eul subiectiv al creatorului şi publicul căruia i se adresează[11] ". Iar condiţia culturală a acestei reciprocităţi este tocmai existenţa unui climat de dezbatere şi confruntare deschisă între artist şi societate, dar şi între toţi cei meniţi să detecteze şi promoveze valorile ei autentice.

Dealtfel, pentru întreaga viaţă culturală, dezbaterea, circulaţia şi confruntarea ideilor şi valorilor constituie condiţia indispensabilă valorificării creatoare a informaţiei şi experienţei acumulate, ca şi dezvoltării ei continue la un nivel superior de eficienţă socială. Pentru că semnul cel mai sigur de vitalitate şi libertate al unei culturi, indiciul cel mai sigur că se află în plină mişcare şi progres, ocolind capcanele liniştitoare ale mulţumirii de sine, ale comodităţii şi stagnării dogmatice, nu îl constituie nici *numărul* operelor de artă sau al scrierilor filozofice apărute, nici frecvenţa manifestărilor ştiinţifice, ci tensiunea polemică ce se degajă din ele, prezenţa confruntărilor de idei, într-un cuvînt, *dezbaterea* liberă, sinceră şi principială, desfăşurată în perspectiva unui ideal social- uman bine conturat, capabil să dea măsura *participării* directe a indivizilor la configurarea unui climat cultural cu adevărat democratic. Istoria întregii culturi universale confirmă faptul că, în general, creaţia artistică şi în genere cea spirituală au progresat mai ales în epoci de mare confruntare şi dezbatere a ideilor. Aşa în Grecia lui Pericle, locul marilor dezbateri publice în Agora, şi tot astfel în Renaştere sau în epoca luminilor. Sau, dacă ne gîndim la mişcarea de idei a epocii moderne, vom

vedea că însuşi marxismul şi clasicii marxismului s-au afirmat şi şi^au afirmat ideile într-un context de permanentă luptă şi polemic, susţinut nu numai cu adversarii ideologici — dacă ne amintim de corespondenţele lui Marx şi En- gels sau de cea Luxemburg — ci şi într-o ascuţită dar principială controversă cu tovarăşi situaţi de aceeaşi parte a „baricadei*[4] ideologice. Este semnificativ faptul că. în mult mai mare măsură decît mulţi dintre urmaşii ori epigonii lor, clasicii s-au arătat foarte deschişi dezbaterii critice a tezelor şi soluţiilor pe care le propuneau, dezbatere care-i obliga, cum subliniază Engels. la permanenta reexaminare şi reargumentare a punctelor lor de vedere. Să ne reamintim apoi că şi în istoria culturii noastre, perioadiele cele mai fructuoase şi mai dinamice s-au aflat sub semnul polemicii, de princijcm. dintre Gherea şi Maiorescu, sub impulsul confruntărilor de opinii, generate de Iorga, Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu, Lucian Blaga, George Călinescu. ş.a.

Iată deci, pentru ce putem considera drept una din condiţiile esenţiale ale dezvoltării creaţiei noastre spirituale, de la arta socialistă la filozofia marxistă, prezenţa spiritului de dezbatere. Nici o teză teoretică nu se poate decreta confirmată şi „victorioasă[44] aprioric, înaintea confruntării şi luptei ferme cu poziţia adversă. De aceea nici supremaţia filozofiei marxiste — iar în cazul concret care ne interesează cea a *esteticii marxiste* — nu poate însemna impunerea ei prin constrîngere, ci numai printr-o largă şi convingătoare confruntare de idei. După cum, de pildă, supremaţia şi eficienţa estetică sporită a realismului în raport cu finalitatea social-umană a artei noastre, nu poate fi nici ea decretată, ci trebuie demonstrată valoric în mod convingător prin confruntarea liberă cu celelalte modalităţi stilistice de expresie. Idee subliniată cu o deosebită pregnanţă — cu referire la fi- lozofia marxistă în genere — şi de Dumitru Popescu, într-un excelent eseu, întitulat *stăpînii şi sclavii ideii,* din volumul ..Ieşirea din labirint[44] : ..Filozofia comunis

mului e sigură pe superioritatea ei. pe adevărul ei ştiinţific şi uman. Cunoscîndu-şi puterea de seducţie, ea trebuie să se etaleze în faţa oamenilor în deplină nuditate, lăsînd să-i fie observate frumuseţile şi imperfecţiunile[11]. Spirit creator şi liber, „omul comunismului nu trebuie să se înrobească din nou, nici măcar ideilor, de oricine rostite[44]. El trebuie să fie „stăpînul, nu sclavul ideii... A te prosterna în faţa unui gînd înseamnă a renunţa ia suprema libertate de a gîndi neîncetat. Omul nu produce o singură idee ci o puzderie de idei[44]. Nefiind o-dogmă, filozofia noastră „îşi păstrează esenţa dar capătă forma plastică a minţii fiecăruia. De aceea nici nu poate i'i impusă ca un tipar uniform şi rigid. Nimeni nu poate spune — iată, forma pe care i-a dat-o mintea mea e unica valabilă, singura adevărată[11]. Principiu pe deplin valabil şi pentru politica de îndrumare a creaţiei artistice.

în ceea ce priveşte stadiul actual al dezvoltării culturii noastre, consider că momentul istoric în care ne găsim, atît în planul dezvoltării materiale cît mai ales în cel al evoluţiei spirituale face posibilă şi impune o mai acută şi eficientă dezbatere creatoare, la toate nivelurile culturii noastre socialiste. Bogăţia de teze noi, creatoare, elaborate de politica partidului nostru ; noutatea derutantă a multora din fenomenele cultural-ideo- logice şi sociale cu care ne confruntă viaţa şi care au dat naştere — în planul conştiinţei socialiste (ea însăşi în plină dezvoltare şi formare) —• la reprezentări, idei şi teze teoretice cristalizate ..din mers[11] şi care n-au încă girul verificabilităţii istorice, oferă un imens material de dezbatere ce-şi aşteaptă decantarea şi confirmarea în urma unor confruntări, dialoguri şi analize, în care diversitatea (şi uneori opoziţia) punctelor de vedere este inevitabilă. Din păcate, sînt încă insuficiente dezbaterile vii, autentice, care să-şi merite cu adevărat numele. Adeseori. sub denumirea de „dezbatere[44] ni se prezintă nişte-puncte de vedere perfect paralele, perfect convergente,, sau opinii şi poziţii indiferenţiabile, ce aduc mai degrabă a *monolog* decît a *dialog* de idei.

Domeniile predilecte ale dezbaterilor nu pot fi decît acele domenii în care se cere un răspuns creator la *noile* probleme ridicate de realitatea contemporană şi în legătură eu care, în contextul filozofiei şi esteticii marxiste, nu ne putem bizui pe soluţii „de-a gata“, oferite de clasici, probleme deci pentru a căror rezolvare nu deţinem decît indicaţii generale, directoare, dar nu nuanţate pînă la amănunt şi asupra cărora gînditorul şi artistul marxist trebuie să reflecteze în mod creator. A gîndi însă creator (în lipsa modelelor sacrosancte), în raport cu o realitate nouă, ea însăşi în stare de dezvoltare şi deci de instabilitate, implică atît din partea teoreticianului cît şi a artistului riscul erorii, un risc pe care conduita etică a comunismului nu-l poate refuza. Dar mai implică şi conştiinţa faptului că în această situaţie nu sînt posibile răspunsurile şi soluţiile spontane şi definitive — absolutizate uneori sub forma unor ..metode de creaţie“ general valabile. Aici, în această zonă de „imponderabilitate[11] a ideilor şi căutărilor creatoare, dezbaterea trebuie să aducă o decantare şi o limpezire, ceea ce înseamnă adesea necesitatea de a renunţa la soluţii şi căi pe care multă vreme le-am considerat juste.

E drept, ideea de dezbatere se opune unor monologuri paralele, dar nu şi *complementarităţii* punctelor de vedere. Complementaritate ce deţine însă un sens constructiv numai în contextul unor bătălii teoretice capabile să *ralieze* principalele forţe ideologice, spirituale ale societăţii noastre. In lipsa acestui context, complimentele şi reverenţele reciproce nu fac decît să cocoloşească mediocritatea, oferind „libertate[14] de expresie atît valorii autentice cît şi imposturii. De aceea, deşi apar, la noi, atîtea cărţi, mult mai multe decît oricînd, selecţia valorilor este încă stînjenită iar o ierarhizare greu de făcut, în lipsa dezbaterii critice care să elimine confuzia dintre valoare şi impostură, să pună degetul pe rană, să semnaleze lucrările submediocre, poluante ale mediului nostru spiritual. Chiar şi între lucrările demne de a fi luate în consideraţie iarăşi nu există formulate, tocmai prin asemenea dezbateri, anumite criterii ferme de ierarhizare

a valorilor. Dar, o cultură ce nu se bazează pe o ierarhie de valori nu poate stimuia, în cele din urmă, decît mediocritate.

Necesitatea dezbaterii provine apoi şi din faptul că, într-un climat de libertate spirituală, evidenţierea şi acceptarea unor idei şi soluţii noi poate avea loc numai prin convingere, prin *demonstrarea* justeţii şi supremaţiei lor, şi nu prin impunerea lor administrativă. Or, ce idee poate fi mai convingătoare decît cea care şi-a dovedit supremaţia şi valabilitatea *în urma* unor confruntări şi dezbateri reale. Tocmai de aceea climatul de confruntare şi dialog, sincer şi deschis, trebuie să devină un stil de viaţă permanent al culturii noastre. Pentru aceasta trebuiesc însă înlăturate acele temeri şi prejudecăţi oare stânjenesc încă iniţiativa în pornirea unei dezbateri. Pe de o parte obiceiul de a se răspunde unor eventuale erori ivite în schiţarea unei noi teze, nu prin contraargumente ci prin procese de intenţie ; pe de alta, teama de a nu greşi, generată de o prudenţă excesivă. După unii, e riscant să organizezi sau să participi la o dezbatere, deoarece confruntarea înseamnă opinii diferite, uneori contradictorii, şi nu oricine suportă să fie contrazis. Această teamă de a nu greşi („mai bine stau, nu fac nimic şi aştept, să vedem ce-o ieşi de la *alţii")* se manifestă mai ales cînd problemele sînt încă în stare de „imponderabilitate", cînd nu există în chestiune suficiente citate de autoritate pe care să se poată sprijini (mai exact spus, cu care să se poată acoperi) opiniile formulate, cînd adică trebuie să gîndim şi să acţionăm *pe propria noastră răspundere.* Dacă toţi cei chemaţi şi îndreptăţiţi să participe la dezbateri ar avea această atitudine laşă, ar însemna să nu mai fie rezolvate niciodată dilemele teoretice sau să li se găsească „rezolvare" prin „ordine şi dispoziţii", ceea ce nu este nicidecum în spiritul marxismului. Nici o problemă nu poate fi rezolvată înainte de a fi fost *pusă,* şi a nu pune probleme, de teama de a nu greşi, mi se pare un pericol grav al închistării spirituale. Transpusă în termenii creaţiei artistice, aceasta înseamnă depăşirea prudenţei faţă de anumite teme „de

licate[44], curajul de a aborda în operă aspectele cele mai critice, ivite la un moment dat pe parcursul dezvoltării sociale, şi de a le căuta, în mod constructiv, explicaţia şi soluţia. Dar mai înseamnă şi libertatea artistului de a-şi exprima — într-o asemenea operă-dezbatere — in mod deschis opiniile, fără teama de a fi răstălmăcit, fără teama, paralizantă, de a nu găsi întotdeauna soluţia cea mai corectă, cea mai inatacabilă. Şi mai înseamnă — din partea publicului ori a criticii de specialitate — conştiinţa faptului că *a căuta* este de multe ori sinonim cu a tatona, a greşi, a reveni, şi că această situaţie temporară este oricînd de dorit unei închistări şi imobilităţi spirituale, automulţumită de sine, sau lipsei oricărei „parade[44] a convingerilor. Există critici pe care i-am auzit exprimîndu-şi în particular indignarea în legătură cu apariţia cutărei poezii sau cutărui roman. în care ar exista păreri eronate sau poziţii incorecte din perspectiva rezolvării marxiste. Întrucît dezbaterea constituie o premisă a libertăţii de expresie, această libertate se referă totodată şi la *posibilitatea replicilor.* Iată pentru ce, mai important mi se pare ca asemenea „indignări[11] (justificate sau nu) să pretindă nu măsuri administrative sau interzicerea opiniilor diferite, ci *să se transforme în replici*

— în acelaşi cadru şi la un nivel teoretic convingător — care să dezbată viziunea incriminată şi să dezvăluie, prin argumente, în ce constă eventuala ei netemeinicie şi care e soluţia corectă. Publicul ar fi astfel mult mai cîştigat, atît sub aspectul acumulării de informaţii cît şi sub cel al formării convingerilor. „Creaţie[14] înseamnă *căutare,* şi nu „dicteu automat[44] după vocea adevărului absolut, sau după alte voci, cărora li se pare că deţin acest adevăr. Supremaţia convingerilor şi principiilor noastre în filozofie, estetică sau artă se manifestă nu prin eliminarea abuzivă a opiniilor contrare (sau numai eronate, oscilante) de pe scena dezbaterii, deci încă înainte de ..ridicarea cortinei[44], ci numai prin desfăşurarea întregului spectacol de idei, în care adevărul triumfă prin confruntare şi demonstraţie întemeiată pe argumente, nu prin sentinţe ireversibile şi etichete. Practica ideologică a par-

titlului nostru a arătat că într-un climat de dezbatere reală este tot mai greu ca impostura să se strecoare neobservată şi nedemascată, ca valoarea unui artist să fie confundată cu funcţia ,sa administrativă sau ca un adevăr, valabil într-un anumit moment istoric, să se transforme în dogmă imuabilă. Ceea ce înseamnă totodată a acorda *aceeaşi şansă tuturor* de a-şi demonstra valoarea, şi deci, a deschide *cale liberă* spre afirmare personalităţilor şi valorilor autentice. Interdependenţa dintre un climat de dezbatere şi libertatea de creaţie poate fi privită astfel şi în termenii relaţiei dialectice dintre cauză şi efect.

V.3.
Virtuţile eliberatoare ale amatorismului

Dezvoltarea formelor de practicare *amatoare* a artei, cu alte cuvinte răspîndirea mişcării artistice de amatori, reprezintă pentru socialism unul din principalele obiective social-politice ale revoluţiei pe care o desfăşoară în domeniul culturii şi anume *democratizarea artei,* nu numai în sensul accesului Liber, al fiecăruia, la cunoaşterea şi receptarea valorilor artei, ci şi prin aceea că înlesneşte şi stimulează *participarea* directă a tuturor la creaţie.

Amatorismul circumscrie singura zonă de *existenţă* a artei, în care libertatea şi virtuţile eliberatoare ale artei se apropie cel mai mult de valoarea lor ideală, şi respectiv acea *atitudine* estetică în raport cu care diferenţa de principiu între libertatea creatorului şi cea a receptorului se anulează, pierzîndu-şi semnificaţia.

Spre a susţine cu argumente afirmaţiile de mai sus e suficient să privim fenomenul amatorismului, eliberaţi de prejudecăţile şi desconsiderarea maliţioasă cu care a fost şi este încă tratat de majoritatea teoreticienilor artei. Analizînd temeiurile ontologice, condiţia axiologică şi finalitatea umană a artei amatoare, „artei naive“

sau artei „de duminică[14], cum i se mai spune, vom avea surpriza redescoperirii unor trăsături şi ipostaze *originare* ale artei, tot mai greu de identificat în fenomenul artistic contemporan, dar conservate aproape intact, ca într-o „rezervaţie[44] estetică, în înduioşătoarea stîngăcie, de autentică sinceritate, a artei amatoare.

Amatorismul ar corespunde, într-un imaginar calendar al existenţei artistice, zilei ei „libere[44], rezervată odihnei şi relaxării. In această duminică a sa, arta îşi scoate haina de lucru a profesionalismului şi se dedică exclusiv sieşi, bucuriei pure a redescoperirii culorii, mişcării, cu- vîntului care-l animă pe artistul amator să ia în mîinile obişnuite cu maneta strungului, cu eprubeta sau clapele calculatorului electronic, promisiunea daltei, pensulei sau arcuşului. In această zi, arta uită de critici, de ambiţii ori îndatoriri efemere, se dezinteresează de performanţele estetice şi de capcanele perfecţiunii formale, spre a se dărui doar liberei şi plenarei exprimări a sensibilităţii estetice, în ipostaza artei amatorilor. In acest sens amatorismul este *duminica artei,* este clipa ei de odihnă şi- de visare, cînd eliberî-ndu-se de orice servituţi extra- estetice îşi regăseşte copilăria, respectiv libertatea şi îndrăzneala de a se exprima fără obsesia originalităţii sau valorii omologabile, fără teama repetării unor adevăruri sau modalităţi cunoscute, pe scurt, cu acea sublimă ignoranţă nu lipsită de o tainică înţelepciune, cu care artis- tul-copil ne dezvăluie, în creaţiile sale, lumea. Rezultatul, reuşita socială, performanţa valorică sînt aici uitate spre a lăsa loc *creaţiei ca atare,* răspunzînd dorului de dezvăluire a sensibilităţii fiecăruia, de afirmare a posibilităţilor noastre latente.

Prin amatorism, arta se întoarce la izvoarele ei, la jocul liber, la exprimarea spontană, nemijlocită a sensibilităţii estetice primare, proprie în mai mică s?u mai mare măsură tuturor oamenilor.

E de mirare cum, în încercarea lor meticuloasă şi sistematică de a surprinde şi înţelege esenţa şi specificitatea artei, precum şi de a izola formele ei de expresie cele mai autentice, esteticienii şi filozofii artei au neglijat

permanent arta născută sub semnul amatorismului. Or, măcar esteticienii marxişti puteau beneficia de remarca extrem de fecundă a lui Marx privind faptul că ceva esenţial din artă s-a pierdut prin transformarea acesteia in activitate profesionistă, ca urmare a diviziunii sociale a muncii, proces ce a dus la „concentrarea exclusivă a talentului artistic la anumiţi indivizi şi, în consecinţă, la înăbuşirea lui în marea masă". Reflectînd la destinul artei în viitor, Marx vedea în „autodizolvarea artei" ca profesiune distinctă, ca specializare, premisa rezolvării acestei contradicţii inerente artei, ce o face ca în ciuda multiplelor ei virtuţi eliberatoare şi formative să reprezinte totuşi, în ultimă instanţă, un simptom al stărilor de înstrăinare umană. Pentru că, indiferent de rezultatele şi performanţele ei, arta funcţionează, în stadiul actual, pe baza unei diviziuni a muncii, aptitudinilor, şi îndeosebi a activităţilor creatoare nu întotdeauna justificată de distribuirea reală a aptitudinilor în rîndul maselor. Situaţie care, în noile condiţii social-economice ale socialismului şi îndeosebi ale comunismului, devine o frînă a generalizării şi expansiunii libere a artei în toate formele şi domeniile de activitate şi manifestare umană. In acest sens, arta amatorilor, ca *formă nespecializată şi generalizată a experienţei estetice,* dobîndeşte o deosebită semnificaţie în socialism şi va deveni, în viitorul comunist al omenirii, cea mai răspândită formă de existenţă socială a artei.

E implicată aici o predicţie care poate şoca, deoarece nu puţini sînt cei ce văd într-un profesionalism crescînd şi în continua creştere a măiestriei artistice specializate, unica direcţie posibilă a progresului artei. Aşa şi este, dacă acceptăm ca principală finalitate şi justificare umană a artei doar atingerea unor performanţe valorice maxime, de meşteşug şi expresivitate, cristalizate în obiectul de artă. Dar arta va rămîne atunci, pentru covîrşitoarea majoritate a oamenilor, numai un *lucru de contemplat,* sensibilitatea estetică a acestora fiind condamnată la o perpetuă stare de pasivitate receptivă. Marx, şi prea puţini s-au oprit la această contribuţie revoluţionară a

sa în estetică, priveşte însă arta din cealaltă perspectivă, o *activităţii* estetice libere, ca principal prilej de delectare şi emancipare senzorială a omului. Diviziunea nenaturală între producătorii şi receptorii de delectare estetică, Marx o vede depăşită printr-o dezvoltare generalizată a capacităţii de creaţie şi expresie estetică *la toţi oamenii,* caz: în care diferenţele inerente- de valoare artistică a rezultatului nu mai au nici o importanţă, esenţială fiind egala capacitate a fiecăruia de a-şi exprima aptitudinile latente ale personalităţii, nesolicitate de activitatea sa profesională cotidiană. Din această perspectivă nu ne mai apare ca o simplă utopie convingerea generoasă a lui Marx, că „în societatea comunistă va dispare... izolarea artistului în cadrul unei anumite arte", astfel încît „nu vor mai exista pictori, ci, cel mult oameni care, printre altele, se ocupă şi cu pictura[44]. Importantă era, aşadar, pentru Marx, nu dezvoltarea şi diversificarea unor simţuri specializate prin artă, ci dezvoltarea omului în sen- zorialitatea sa totală, oa fundament al unei personalităţi armonioase.

Că apropierea plină de emoţie şi de speranţă a amatorului, de artă, este mult mai aproape de acest deziderat, mi se pare evident. Aşa cum duminica este, calendaristic vorbind, simbolul timpului nostru liber, al timpului dedicat construcţiei şi dezvoltării libere a personalităţii noastre, şi care va deveni, în perspectiva organizării viitoare a societăţii, precumpănitor în cadrul vieţii fiecăruia, tot astfel amatorismul este forma de artă corespunzătoare acestui timp şi acestui spaţiu smuls luptei pentru existenţă şi recucerit pentru bucuria afirmării plenare a omului. Văd de aceea în arta amatorilor nu numai păstrătoarea unor trăsături esenţiale ale artei, estompate în manifestările profesionalizate, ci şi principalul simptom al formelor viitoare de existenţă a artei în genere.

înseamnă aceasta că nu vom mai avea nevoie şi nu ne vom mai bucura de sărbătoarea întîlnirilor cu opera lui Beethoven sau Enescu, a lui Michelangelo sau Brâncuşi, a lui Picasso sau Ţuculescu ? Sau că arta viitoare nu-şi

va avea geniile sale ? Nicidecum ! Dar clipele şi prilejurile de sărbătoare a spiritului şi simţirii noastre nu vor mai fi doar acelea ale intrării pioase în sanctuarele artei universale, ci se vor multiplica la nesfîrşit, prin posibilitatea fiecăruia de a *participa* direct şi neîngrădit la creaţie. Arta amatorilor, „arta de duminică" se transformă astfel într-o permanentă duminică a artei.

Malraux scria undeva, în memoriile sale, că dincolo de avantajele pe care ni le-au adus, rapidele mijloace moderne de comunicaţie au ucis plăcerea călătoriei ca atare, ca drumeţie practicată din simplul imbold al bucuriei de a descoperi noi orizonturi, înlocuind-o cu febra şi nerăbdarea ajungerii mai grabnice la ţintă. Călătoria s-a redus la traiectoria geometrică, aproape abstractă, între două puncte de pe mapamond, parcursă în fotoliul unui avion ce străbate, la mare altitudine, un spaţiu neutru, vid de imagini semnificative. Un Jack London sau un globe-trotter precum Mihai-Tican Rumano nu-şi mai află locul în tipologia contemporană a călătorului. Intr-adevăr, cine în afara cîtorva sublimi excentrici îşi mai propune sau mai are timp, astăzi, să străbată mapamondul pe jos, pe bicicletă sau pe o plută. Spunem mereu că datorită mijloacelor moderne de comunicaţie, ce au .‚com- primat“ distanţele, ..păimîntul a devenit mai mic“. Mi-e teamă însă că a devenit totodată şi *mai necunoscut* majorităţii dintre noi. Străbătînd distanţa dintre două localităţi, cu avionul sau din goana maşinii, începem să uităm „pămîntul“ de dincolo de oraşe, sau de dincolo de şosele. Putem ajunge azi, de la Bucureşti la Quebec, de pildă, înconjurînd aproape pămîntul, fără să păstrăm în memoria noastră afectivă decît imaginile cîtorva aeroporturi de tranzit. Poate de aceea reacţionăm atît de impasibil şi de lent la semnalele de alarmă ce ne anunţă degradarea ecologică a planetei. O coardă esenţială a capacităţii noastre de reacţie afectivă în faţa mediului nostru natural pare să fi murit odată cu drumeţul din noi, odată cu „profesionalizarea[14] călătoriei şi subordonarea ei unor scopuri strict pragmatice.

Aş risca acum o analogie cu situaţia din artă. Şi anume, mi se pare că, în raport cu mobilurile şi procedeele artei profesioniste, ce recurge la tehnici şi tehnologii tot mai complexe, mergînd pînă Ia folosirea computerului, spre a obţine rapid o mai mare perfecţiune, varietate sau originalitate a operei finale, artistul amator este asemenea drumeţului pasionat, ce străbate pe jos cărări şi drumuri ferite de febra traficului modern, fără să se lase obsedat de întrebarea *unde* şi mai ales *cînd* va ajunge, mînat doar de bucuria mişcării *libere,* de setea îmbogăţirii privirii şi sufletului cu noi chipuri ale lumii în care trăieşte. Cu alte cuvinte, pentru amator, importantă este *călătoria* prin ţinuturile artei, fără să-i pese dacă drumul acesta, ce-l ademeneşte cu mirajul necunoscutului, ajunge undeva, sau se înfundă.

Ca şi pornirea în zori, fără un ţel anume, de dragul drumeţiei însăşi, apropierea amatorului de şevalet, de masa de scris, de pian sau de scenă, constituie una din puţinele surse de bucurie a acţiunii pentru ea însăşi şi nu pentru finalitatea ei, de afirmare liberă a năzuinţelor şi impulsurilor personalităţii. Lipsa de grabă şi de grijă pentru eficienţă pragmatică, proprie călătorului şi artistului *amator,* ne ajută să descoperim nu numai „frumuseţi şi preţuri noi“ ci să ne redescoperim şi pe noi înşine. Mai exact, să ne redescoperim nebănuite resurse de afectivitate, de uimire şi bucurie în faţa miracolelor lumii, capacitate pe care cei mai mulţi am pierdut-o odată cu copilăria. O redescoperire de vitală importanţă pentru echilibrul spiritual al omului contemporan, deoarece, pa- rafrazînd lucidul avertisment adresat de Goya contemporanilor săi, devine din ce în ce mai evident astăzi că nu numai letargia raţiunii, ci şi *somnul afectivităţii naşte monştri.* Monştri ai omuciderii cu sînge rece, ai supunerii oarbe faţă de orice destin, ai dogmatismului scientist sau nepăsării faţă de agonia naturii. Acest „somn al afec- tivităţii“ este poate pericolul principal ce-l pîndeşte pe omul secolului XX, a cărui activitate profesională îi solicită — datorită gradului din ce în ce mai înalt de tehnicizare, automatizare şi abstractizare a mai tuturor

sferelor de activitate — aproape exclusiv raţiunea. Această exercitare exclusivă a laturii raţional-logice a fiinţei umane, constituie una din principalele surse de *unidi- mensionalizare,* şi deci de sărăcire a personalităţii. Pentru că omul este nu numai raţionalitate ci şi afectivitate, el este *bidimensional,* iar funcţia formativ compensativă, de neînlocuit, a artei, în contextul civilizaţiei contemporane, constă tocmai în aceea că reprezintă una din principalele modalităţi de conservare a acestei bidimen- sionalităţi.

Totuşi, contactul majorităţii oamenilor cu arta, doar în calitate de public, de *contemplator* al operei, deci *receptarea estetică,* înţeleasă ca unic prilej de intensă rezonare afectivă, mi se pare insuficientă pentru ca arta să-şi poată îndeplini integral rolul de a-l ajuta pe om să-şi *conserve capacitatea de reacţie emoţională proprie, individuală, în faţa realităţii!*

In primul rînd pentru că întâlnirea publicului cu arta are (sau ar trebui să aibă) un caracter de eveniment sărbătoresc, deci *de excepţie* în şirul preocupărilor sale cotidiene. Nu mergem zilnic la teatru sau la concert, nu ne petrecem viaţa în sălile de expoziţii. Trăirea estetică prilejuită de arta profesionistă are deci, pentru cei mai mulţi, un caracter sporadic. Dimpotrivă, fiind prelungirea unei pasiuni născute *în noi,* şi răspunzînd elanului de dezvăluire şi autoexprimare a propriei noastre personalităţi, amatorismul permite un zilnic dialog intim cu muzele, putând deveni principala preocupare constantă a timpului nostru liber, şi avînd deci un caracter de *continuitate a activităţii.*

în al doilea rînd, gradul de participare afectivă, de trăire artistică, este întotdeauna, fatalmente, mai mic în condiţiile receptării decît în cele ale creaţiei. Creatorul dispune, indiferent de valoarea estetică a rezultatului, de o infinit mai mare *libertate de alegere* şi manifestare a gamei sale de sentimente decît receptorul, constrîns de operă să rezoneze pe o anumită frecvenţă a senzoria- lităţii şi afectivităţii. Or, posibilitatea unei armonioase dezvoltări a personalităţii se bazează tocmai pe posibi

litatea exprimării şi exercitării libere a tuturor capacităţilor noastre afective şi intelectuale, a exprimării unei game complexe de particularităţi, care sînt, totuşi, diferite de la om la om. De aceea, contactul individual cu arta, în calitate de creator amator, anulează şi problema amintitei „crize de comunicaţie[11]. Criză ce împiedică adesea receptarea estetică adecvată, deci trăirea artistică autentică a multora dintre operele de artă contemporane de către publicul larg, datorită fie unui grad şi tip de sensibilitate estetică diferită la emiţător şi la receptor, fie utilizării unui limbaj artistic inaccesibil fără un susţinut efort de iniţiere.

Exprimîndu-se *liber,* „pe limba sa“. şi dînd glas în mod spontan sentimentelor *sale,* creatorul amator face din fiece contact cu arta prilejul unui dialog *eficient.*

In acest sens spuneam că amatorismul reprezintă zona predilectă a unei identităţi totale dintre libertatea creatorului şi cea a receptorului.

Virtuţile eliberatoare ale creaţiei amatoare se bazează însă pe un paradox, exprimînd în cel mai înalt grad una din trăsăturile sociale distinctive ale amatorismului : spre deosebire de toate celelalte domenii de activitate artistică, în cazul artei amatorilor hotărîtor este *primatul cantităţii* asupra calităţii, respectiv asigurarea cu orice preţ a unui număr *maxim posibil* de participanţi la creaţie.

Primatul cantităţii vizează aşadar asigurarea posibilităţii ca un număr mereu sporit de oameni, prin intermediul caselor de cultură, căminelor culturale, cluburilor şi cenaclurilor de creaţie ca şi a diverselor echipe artistice de amatori din întreprinderi şi instituţii să vină la întîlnirea cu arta nu numai în calitate de spectatori, nu numai în sală, ci, direct pe „scena artei“, ca participanţi la „spectacol".

Detronarea calităţii intrinseci din rangul de suprem principiu călăuzitor şi criteriu de apreciere a eficienţei şi finalităţii creaţiei artistice de amatori nu înseamnă în nici un caz desconsiderarea talentului, uneori foarte

pronunţat, al amatorilor (din rîndul cărora s-au impus, dealtfel, şi unii artişti consacraţi astăzi, de certă valoare), şi nici dezinteresul faţă de valorificarea social-culturală superioară a unor rezultate artistice prestigioase, atunci cînd ele există. Numai că *nu ele* trebuie să constituie scopul suprem al creaţiei artistice de amatori. Cu alte cuvinte, ambiţia şi eforturile forurilor de organizare şi îndrumare a mişcării artistice de amatori nu trebuie să se concentreze în primul rînd asupra obţinerii unor performanţe estetice competitive şi comparabile cu cele ale artei profesioniste, ceea ce ar duce la o practică (tacită) de selecţie preferenţială în rîndul amatorilor şi la acceptarea sau încurajarea doar a acelora capabili de asemenea performanţe. Rostul creaţiei de amatori nu este acela de a dubla creaţia profesională, finalitatea ei *calitativă* superioară reflectîndu-se *nu* în produsul *obiectual* al acestei activităţi ci în *efectul ei formativ asupra personalităţii.* De aceea grija permanentă pentru a nu se denatura *sensul social-uman* al artei amatoare va fi de a se asigura unui număr cît mai mare de oameni posibilitatea participării libere la creaţia artistică chiar şi în lipsa oricărei şanse ca unul sau altul dintre aceşti participanţi să atingă performanţe superioare, expozabile sau reprezentabile.

Amatorismul organizat şi instituţionalizat trebuie doar să ofere un climat favorabil pentru ca oricine doreşte să se poată exprima plenar şi neîngrădit prin intermediul limbajului artistic, manifestîndu-şi şi obiectivîndu-şi astfel rezervele de imaginaţie, sensibilitate şi individualitate originală, de impuls creator şi joc inventiv pe care activitatea profesională, adesea puternic şi restrîns specializată a multora dintre noi le lasă nesolicitate şi astfel *ne descoperite, neconştientizate.* Dar, în lipsa trezirii şi cultivării în fiecare individ a acestor forţe latente ale personalităţii sale, socialismul nu-şi va putea realiza decît foarte greu dezideratul suprem de creare a unui nou tip uman, multilateral dezvoltat.

Ideea ce se desprinde aşadar cu valoare de concluzie generală este că efectul cel mai de preţ al participării

individului, în calitate de amator, la creaţia artistică, este de căutat nu în opera rezultată, ci *în el însuşi,* în efectul de *dezamăgire* pe care îl are asupra personalităţii, pregătind-o pentru solicitările diverse ale prezentului şi mai ales viitorului. Căci deschiderea caleidoscopică spre lume, rod al unei senzorialităţi şi afectivităţi libere, descătuşată de o practică unilaterală şi monotonă vor fi trăsăturile esenţiale ale omului viitorului. Practicarea „artei de duminică[14] constituie unul din prilejurile de „exersare[14] într-o asemenea stare *dezmărginită* a personalităţii şi de bucurie a exersării şi descătuşării tuturor valenţelor latente ale personalităţii.

VI.

NIHILISMUL ARTISTIC ŞI LIBERTATEA ILUZORIE

încercarea de circumscriere teoretică a unui fenomen atît de complex şi încă atît de contradictoriu reflectat pe plan subiectiv, ca libertatea artistică, nu se poate baza numai pe excursul *afirmativ,* al evidenţierii şi stabilirii formelor ei de manifestare, de intercondiţionare cu alte tipuri de atitudine spirituală sau a condiţiilor ei favorizante, ci presupune şi demersul *restricliv-negator,* orientat spre detectarea şi respingerea falselor ipostaze ale libertăţii ca şi eliminarea confuziei dintre atributele ei *de esenţă* şi formele ei nesemnificative, practic ineficiente.

Tot astfel, lupta artistului pentru libertatea sa de creaţie nu poate însemna numai efortul afirmativ, de impunere a unor condiţii sociale, culturale şi profesionale favorizante, ci şi strădania de a se elibera de falsele iluzii şi reprezentări despre propria sa libertate, de a conştientiza capcanele derutante pe care acestea le ascund pentru efortul său creator.

Afirmam într-un capitol anterior că libertatea de esenţă a artei nu se exprimă Ia nivelul superficial al respingerii oricărei finalităţi extraestetice, al izolării ei autonomiste într-un univers estetic pur şi că libertatea astfel dobîndită este o libertate *iluzorie* care, raportată la esenţa artei, se transformă adesea în contrariul ei. Feţele acestei iluzii a libertăţii sînt multiple şi seducătoare, mascîndu-şi sub forma unui accentuat radicalism nihilist dezinteresul sau incapacitatea de a lua parte omului în lupta pentru adevărata sa libertate generică. Afirmam de asemenea că, alături de ipostazele ei de metodă şi de scop al creaţiei artistice, libertatea o do- bîndeşte şi pe cea de *criteriu limitativ,* deoarece limitele

între care ea îşi păstrează specificitatea, rămînînd libertate *artistică,* şi nu „liber arbitru[44] al unei activităţi haotice, circumscriu în fapt şi limitele propriului ei domeniu de referinţă — arta. Astfel, formele iluzorii ale libertăţii pot fi privite ca tot atîtea depăşiri ale acestor limite, tot atîtea cazuri în care „eliberîndu-se“ de *orice* constrîngeri şi reguli, pînă şi de rigoarea formei, artistul se eliberează de fapt şi de artă, intrînd, eventual, cînd e vorba de aptitudini şi calităţi reale de imaginaţie, în sfera altor forme de manifestare ale esteticului.

Formele acestor false libertăţi sînt identificabile nu numai în planul strict estetic al creaţiei propriu-zise, ci şi în cel al contextului istoric şi relaţiilor sociale ale artei şi artistului. întrucît acesta din urmă este planul pe care ne desfăşurăm analiza în partea primă a lucrării de faţă, să ne oprim, deocamdată, la ele.

VI.1. Reversul autonomismului

Teoreticienii contemporani ai autonomismului resping relaţiile artei cu politica, cu orice fel de politică, şi de asemenea finalitatea ei social-umană, deoarece aceasta ar implica acceptarea rigorilor formale presupuse de asigurarea unei maxime comunicabilităţi şi inteligibilităţi a operei de artă. In acest sens, arta socialistă, pusă conştient şi deliberat în slujba unor idealuri ce transced intenţionalitatea artistică, ar fi mult mai puţin liberă, din principiu, decît diferitele forme experimentale de artă, proliferate în Occident, deoarece aici artistul ar fi pe deplin liber să aleagă orice mijloace formale i se par corespunzătoare, indiferent de ecoul şi accesibilitatea operei sale [10°].

Democraţiile occidentale ne sînt înfăţişate, în această imagine simplificatoare, drept apărătoare ale libertăţii de creaţie, întrucît „nu pretind artistului nici un fel de

raportare la societate, respectarea niciunui fel de reguli sau convenţii". Că această „libertate[41] este în fond numai iluzorie, este însă uşor de demonstrat, iar demonstraţia noastră va viza nu scopuri de contra-propagandă, ci, doar necesara *puritate semantică* a noţiunii de libertate.

Aş aminti, în combaterea tezei autonomiste, faptul că abuzul în exploatarea politică a artei şi punerea ei sub o tutelă ideologică sufocantă ajung la apogeu în mod paradoxal tocmai acolo unde statul nu dispune de nici o teorie a artei ca bază a politicii sale culturale, de nici o scară de valori, şi ca atare, mîndru de comoda sa indulgenţă, prin care îl lasă joe fiecare să facă ce vrea, nu numai că aprobă orice formă de manifestare artistică, dar o şi foloseşte ca dovadă a largheţei şi toleranţei sale, în scopurile propriei sale propagande. In felul acesta, artiştii ce se bucură de o asemenea „libertate[44], sînt utilizaţi, în fond, ca reclamă a unui anumit sistem politic.

Pentru adepţii autonomismului arta îşi păstrează nobleţea şi neatîrnarea numai cîtă vreme se menţine în limitele plăcerii dezinteresate, ale distracţiei culinare (vezi ultimele exhibiţii de acest fel, propuse de *Documenta* V, Basel, 1971) sau ale autosatisfacerii private. In ale sale „Scrisori despre eduteaţia estetică a oamenilor[44] Schiller scria că „în acest imperiu al aparenţei estetice... este împlinit idealul egalităţii, ideal pe care visătorul ar vrea să-i vadă realizat şi în esenţa sa“. Poziţia lui Schiller este însă, evident, cea a unui resemnat, cînd consideră „bună[11] acea soartă ,.ce pare adesea a-l îngrădi pe om în realitate numai pentru a-l mîna într-o lume ideală[44].

Numai un gînditor, pentru care universul artei nu aparţine acestei lumi ci unei esenţe transcendentale mai ,.pure“ se poate declara satisfăcut de această soluţie. El nu observă că tocmai recunoaşterea acelei autolegitimi- tăţi şi legislaţii proprii a operei de artă, în continuu revendicată de la Kant şi Schiller încoace, deşi înlătură, e drept, numeroase confuzii şi vulgarizări, a deschis totodată drum acelei gîndiri unidimensionale, ce vrea să izoleze arta într-o carantină estetică.

„Filozofii n-au făcut decît să interpreteze lumea în mod diferit : e vorba însă de a o schimba[14]. Această fundamentală teză a lui Marx caracterizează, *mutatis mutandis,* exact ceea ce autonomismul îi permite şi totodată îi refuză artistului, din perspectiva raportării sale la societate. El poate „interpreta[11] lumea după plac, dar nu are a se angaja în transformarea ei. Recunoaşterea autonomiei absolute a creaţiei artistice are aşadar un *revers prohibitiv.* Caracterizată ca o realitate „sui ge- neris", care nu aparţine sau nu se subordonează unei alte sfere, opera de artă este exilată în muzee şi exclusă de la efortul real de transformare a realităţii.

VI. 2.
„Libertatea" ca evadare

Analizînd situaţia artistului în societatea capitalistă actuală. Marcuse notează că ideologia burgheză vede transformarea artistului într-un liber producător de marfă, doar ca un nou pas pe drumul eliberării artei. Ea celebrează respingerea de către artist a naturii, ca „model", drept culme a unei dezvoltări istorice, în cadrul căreia arta s-a desprins de toate elementele străine evoluînd spre puritate estetică, şi devenind „artă absolută[44]. Chiar şi acolo unde mai este implicată în configurarea operei, realitatea senzorială şi-a pierdut caracterul ei autonom, de preexistenţă şi transeendere în raport cu actul de creaţie. Totuşi, această negare a realităţii naturale palpabile nu este decît o iluzie ce maschează — cum remarcă cu luciditate sociologul vest-german al artei Friedrich Tom.berg — adevărata situaţie. „Nu în evoluţia artei spre nonfigurativ, spre nonobiectualitate sau în libertatea ei faţă de obiect trebuie căutată ruptura cu convenţiile trecutului, ci în renunţarea conştiinţei sociale — renunţare evidenţiată în schimbările formei artistice — la orice presupunere privind existenţa unei legităţi şi ra-

tionalităţi fundate în natură, ca şi în societate, şi care ar determina mersul istoriei umane“ [101].

Nu e de mirare deci, că direcţiile artistice moderne, ce au izvorît tocmai din revolta împotriva „suficienţei şi decenţei" morale şi raţionale a spiritului burghez, îşi află astăzi un loc de cinste în cultura burgheză. Prin faptul că datorită negării radicale a oricărui sens social, îngreunează descifrarea şi înţelegerea caracterului procesual al societăţii, ele contribuie la eforturile ideologice de mascare şi estompare a acestui proces. O mare parte a artei moderne dobândeşte astfel, prin simplul fapt de *a rămîne ceea ce a devenit,* o nouă calitate ideologică. ..Tocmai aparenţa eliberării ei de toate legăturile sociale îi permit să devină instrumentul adecvat al unei directe sau indirecte manipulări a conştiinţei. Cînd oare i-a fost oferit artei — aşa trebuie să se întrebe spectatorul naiv — mai mult spaţiu pentru libera ei dezvoltare, ca astăzi ? Cînd oare au încercat mai puţin cei puternici să favorizeze o direcţie în raport cu alta, cînd au intervenit ei, mai rar decît astăzi, în procesul de creaţie pe considerente politice sau ideologice ? Dimpotrivă — pluralismul artistic este impulsionat pe toate căile. Noul, prin simplul fapt că reprezintă ceva nou, este considerat deja ca un cîştig“ [102].

Dacă diferitele curente moderne, printre ele desigur expresionismul şi cubismul, dar şi arta abstractă, au constituit la apariţia lor expresia unei atitudini revoluţionare „într-o accepţiune mai largă decît *numai* cea artistică" — cum scrie Arnold Gehlen — lăsând să se audă în ele sunetele profunde ale unor convingeri de stînga, astăzi situaţia s-a schimbat în mod radical. Cum notează acelaşi Gehlen, prin dezobiectualizarea progresivă a artei „a fost depolitizată pictura modernă din Apus, căci acum devenise imposibil de a asocia credibil curentul cel mai nou la un moment dat cu ideile politice, în felul acesta, revoluţia artistică a fost „eliberată" de zgomotele politice secundare, adică a fost *obligată să rămînă înăuntrul unei pure imanenţe artistice.* Sîntem de părere că urmările acestui eveniment nici nu pot fi

evaluate ; picturii i s-a impus de-a dreptul rolul de *l'Art pour Vart,* fiind împinsă în opticismul retinei" [103].

Arta are în această situaţie de două ori de pierdut : o dată *în plan estetic,* prin faptul că-şi refuză accesul la izvoarele adevăratei creativităţi, pentru care producerea noului vizează un progres calitativ, şi nu o simplă diversificare formală. Cînd nu există la originea actului de creaţie nici o experienţă de viaţă revelatoare, simpla invenţie formală la nivel optic, simpla „inspiraţie originală", vor fi cu atît mai puternic celebrate. A doua oară, arta pierde în *esenţă umană,* şi anume tocmai pe planul libertăţii ei de decizie existenţială.

Unde, în acest context, îşi mai poate afla locul o artă în care epoca prezentă să-şi găsească „expresia adecvată", şi din contactul cu care, să poată lua naştere şi o cunoaştere mai acută a imperativelor practice. Cunoaştere ce trebuie să stea la baza oricărei alegeri deliberate şi deci libere, a comportamentului social. (In acest sens trebuie înţeleasă şi teza lui Ernst Fischer, conform căreia, ,,o artă liberă, deci capabilă să funcţioneze ca instrument de cunoaştere *nemanipulat,* constituie una din condiţiile stimulatoare ale libertăţii sociale de gîndire şi de acţiune" [104]). Tocmai această cunoaştere, această clarviziune, ca premisă a oricărei decizii libere (în opoziţie cu reacţia spontană, automată) este împiedicată de confuzia valorică şi motivaţională în care se complace „arta pură".

In permanenta schimbare a modelor şi motivaţiilor, a tendinţelor şi criteriilor se anulează şi distincţia dintre esenţial şi neesenţial. Şi tocmai această derută este folosită ca factor de manipulare ideologică. Acolo unde, în ciuda evoluţiei ei contradictorii, ştiinţa nu a reuşit să-i zdruncine individului credinţa într-o posibilă raţionalitate a vieţii sociale, pare a încerca să izbutească arta. Aici „factorii puterii politice şi economice au grijă să asigure o cantitate corespunzătoare de «libertate", aici
— desigur, între anumite graniţe, căci în cele din urmă are şi libertatea o limită — orice se poate amesteca cu

orice : nebunia cu meditaţia, adaptarea cu atitudinea critică, apologia burgheză cu revolta proletară — dacă toate acestea vor avea ca efect *să întărească impresia unei lumi haotice, absurde, ininteligibile şi, ca atare, în nici un fel trans for inabilă în mod planificat, raţional“* [m].

Se poate considera artistul, în aceste condiţii, beneficiarul unui autentic spor de libertate ? Ca să-i citäm din nou pe Arnold Gehlen, „libertatea plăsmuirii pe care arta şi-a cucerit-o pare. la prima vedere, nelimitată ; nici măcar obiectul nu mai are revendicări proprii, nici un Mecena nu enunţă prescripţii, publicul este domesticit. Dar dacă privim mai îndeaproape, se constată probabil că artistul este din nou încorsetat, din cu totul alte şi noi motive ; cel puţin ne putem întreba cu seriozitate dacă în definitiv a cîştigat ceva în privinţa libertăţii" [10(î].

Indiferent de propriile intenţii, artistul nu se mai poate sustrage noilor forme de manipulare. A trecut vremea cînd arta se putea înălţa deasupra conjuncturii economice defavorabile într-o regiune mai eterată a culturii pure şi. dînd cezarului ce-i al cezarului, să-şi asigure o independenţă şi o libertate relativă, fie şi cu preţul unei vieţi în boemă şi sărăcie. întrepătrunderea dintre economie, politică şi ideologie e atît de strînsă, încît nu mai sînt posibile nici un fel de rezervaţii, nici chiar interioare care să facă posibilă „fuga de libertate[41], deci de responsabilitatea alegerii. Nici măcar o iluzorie „ţară a nimănui" nu i se mai oferă artistului între fronturile reac- ţiunii şi progresului. Cum remarcă Sartre, „el este condamnat *să aleagă“* şi abia prin această alegere el îşi mai poate manifesta libertatea. Neutralismul sau dezangajarea sînt, în aceste condiţii, forme directe de aservire şi deci de renunţare a artistului la libertatea sa de esenţă. Cine nu se alătură în mod explicit forţelor progresului
— aşa cum au făcut, de pildă. în anii dominaţiei fasciste, majoritatea artiştilor autentici din ţările ocupate — nu se poate sustrage sferei de influenţă funcţională a pervertirii reacţionare a valorilor, devenind el însuşi un „funcţionar" al acestor forţe, oricît s-ar erija în negator

şi contestatar — prin limbaj — al societăţii capitaliste contemporane. Se va găsi astfel prins fără ieşire în una din capcanele cele mai subtile ale libertăţii iluzorii.

VI.3. Distrugerea formei ca act „eliberator"

O altă cale, nu mai puţin iluzorie, prin care unele curente ale artei moderne au căutat să asceadă la libertatea spirituală a artistului şi la o atitudine social-politică pe care o doreau eficient contestatară, e reprezentată de *negarea tradiţiei cultural-artistice* (considerată eminamente burgheză), iar pe planul creaţiei practice, de *distrugerea conceptului de „formă" artistică.* Raţionamentul teoretic de la care pornea o asemenea atitudine vede în negarea oricărei „forme[11] mijlocul cel mai radical de de- sublimare a culturii. „Forma estetică[11] este înţeleasă, în acest context, drept totalitatea calităţilor (semnificaţie, ritm, contrast) ce fac ca opera să fie un întreg închis în sine, cu o structură şi o ordine proprie (respectiv cu un stil anumit). Pe baza acestor calităţi opera de artă *transformă* ordinea dominantă în realitate. Această transformare este o „iluzie[44], însă o iluzie ce conferă conţinutu- rilor reprezentate o semnificaţie şi o funcţie diferită de cea pe care o deţin în universul constituit al discursului (uzual). Cuvinte, tonuri, imagini, ce aparţin unei alte dimensiuni, pun între ghilimele legitatea realităţii stabilite, în folosul unei concilieri încă nerealizate [10V]. După Mareuse, această iluzie armonizantă, această transfigurare ideală, şi prin urmare *separarea artei de realitate,* ar constitui trăsăturile esenţiale ale formei estetice. Iar desublimarea ei nu poate fi realizată decît prin întoarcerea la o artă „nemijlocită[11], care se adresează — acti- vizîndu-le — nu numai intelectului şi unei senzoriali- tăţi rafinate, „distilată[44] şi dominată, ci înainte de toate, unei experienţe senzoriale „naturale[44], eliberată de con-

strîngerile şi imperativele unei societăţi depăşite, exploatatoare. In elanul său „eliberator" artistul caută noi forme de artă, capabile să exprime experienţa corpului *(şi* a sufletului), dar nu ca mediatoare ale forţei de muncă şi ale renunţării, ci ca eliberare. Se caută o *cultură senzorială,* „senzorială" în măsura în care include restructurarea radicală a receptivităţii şi experienţei senzoriale umane, eliberarea lor din contextul unei productivităţi automatizate şi deformante. Dar această revoluţie culturală depăşeşte cu mult noua apreciere a artei : ea se extinde pînă la a atinge rădăcinile capitalismului în individul însuşi[108].

Dobândirea mult doritei *forme de viaţă,* esenţialmente nouă şâ desublimată, pare a fi funcţional legată de efortul eliberării de „cultura burgheză". Iar ruptura cu tradiţia artistică burgheză, pare a se fi realizat astăzi pe deplin în cadrul direcţiilor artistice amintite. Noile forme „libere" sau „deschise" exprimă nu numai un stil nou în succesiunea istorică, ci în mult mai mare măsură o *negaţie a întregului univers în care arta s-a mişcat pînă acum,* strădania de a schimba radical funcţia istorică a artei.

Întrebarea care se impune în raport cu aceste eforturi contestatare, de a căror bună credinţă nu mă îndoiesc, priveşte *eficacitatea* lor social-culturală, capacitatea lor de a realiza într-adevăr scopul urmărit. Cu alte cuvinte, ne putem întreba, odată cu Marcuse, dacă aceste strădanii reprezintă paşi reali pe calea eliberării sociale, culturale şi nu în cele din urmă, artistice ? Reuşesc ele să răstoarne cu adevărat ceea ce-şi propun să răstoarne?

Să urmărim mai îndeaproape semnificaţiile şi consecinţele reale ale elanului „eliberator" de *distrugere a formei estetice* şi prin aceasta a artei *ca atare,* a literaturii ca literatură, ş.a.m.d.

Principalele acuzaţii ce-i sînt aduse formei estetice privesc incapacitatea ei de a reflecta în mod corect realitatea. In acest sens, ea nu ar reprezenta o expresie adecvată a situaţiei umane reale. Forma artistică este ruptă de realitate, în măsura în care produce o lume a apa

renţelor frumoase, a dreptăţii poetice a armoniei şi ordinii artistice, care împacă ceea ce în fapt este de neîmpăcat şi justifică ceea ce nu trebuie justificat. In spiritul acuzaţiilor aduse de Nietzsche creştinismului, arta este acum învinuită că slăbeşte vigilenţa şi energiile vitale de luptă ale individului, estompează şi sublimează instinctele naturale, energiile senzoriale ale corpului. Prin aceasta, forma estetică ar funcţiona ca un factor stabilizator în cadrul societăţii represive.

Identificînd forma artistică cu clasicismul, adepţii nihilismului artistic o consideră — în sensul în care Herbert Read incrimina clasicismul — drept corespondentul spiritual direct al tiraniei politice. „Normele artei clasice — scria Read — sînt structurile tipice ale ordinei, proporţiei şi simetriei, ale echilibrului şi armoniei şi ale tuturor calităţilor statice şi anorganice posibile. Sînt noţiuni spirituale, care controlează şi oprimă instinctele vitale de care depinde dezvoltarea şi prin urmare transformarea. Ele nu se fundează pe o decizie liberă, ci reprezintă un simplu ideal impus“ [109].

Cum am mai spus, acuzaţiile acestea împotriva clasicismului sînt extinse de nihiliştii actuali practic asupra tuturor stilurilor şi asupra culturii burgheze în genere, respectiv a „caracterului ei afirmativ[4]’ pe baza căruia arta serveşte glorificării şi justificării ordinei existente.

Ar fi de obiectat acestor acuzaţii. în primul rînd caracterul lor anistoric, omiterea adevăratei funcţii sociale pe care operele cele mai reprezentative ale culturii (burgheze) le-au îndeplinit în epoca modernă.

Forma estetică reprezintă într-adevăr o *transformare* a conţinutului realităţii, dar înseamnă aceasta, automat, o renunţare la obiectivitate. Atunci prin ce ar dăinui, dincolo de spiritualitatea specifică a unei epoci, valoarea şi adevărul artistic inepuizabile ale capodoperelor. ..Obiec- tivitatea“ lor trebuie căutată pe două planuri. In primul rînd transfigurarea estetică dezvăluie *condiţia umană,* aşa cum s-a impus ea, nealterată, în întreaga istorie a omenirii şi în al doilea rînd. forma estetică se adresează anumitor calităţi perene ale raţiunii, senzorialităţii şi ima

ginaţiei umane — calităţi reunite de estetica filozofică tradiţională în ideea de frumos. Cum remarcă Marcuse, „pe baza acestei transfigurări a universului istoric specific în opera de artă •— o transfigurare ce izvorăşte din reprezentarea conţinutului specific însuşi —■ arta include o altă dimensiune a realităţii existente : cea a posibilei eliberări. Aceasta este desigur o iluzie, dar o iluzie prin tare ni se vesteşte o nouă realitate. Şi tocmai în această transfigurare arta îşi confirmă şi îşi *depăşeşte* caracterul ei de clasă — îl transcede nu în direcţia unui univers al simplei ficţiuni şi fantezii, ci în cea a universului unor posibilităţi concrete[41]. Şi aceasta prin descoperirea şi celebrarea *subiectului* individual, a ..persoanei autonome[44], ce trebuie să se întoarcă spre sine şi să se dezvolte sub forma eului independent, în opoziţie cu o lume a consumului exacerbat ce distruge eul şi individualitatea liberă. „Această subiectivitate deschide o nouă dimensiune a realităţii burgheze, o dimensiune a libertăţii şi împlinirii ; dar acest imperiu iluzoriu al libertăţii este aflat, în cele din urmă, doar în *interioritatea* omului şi este ca atare sublimat sau chiar condamnat la neadevăr... Realitatea dată constă din dreptul şi din adevărul ei propriu. Ea are propria sa etică, propria ei fericire şi satisfacţie. Celălalt adevăr este muzica, eîntecul. versul, tabloul, aşa cum ne apar în operele marilor maeştri — un univers estetic suficient sieşi.“ [110]

Tocmai acest adevăr intern[44], reflectare a aspiraţiilor ţinînd de esenţa umană, această lume a frumuseţii sublime şi a imaginilor esteticii, sînt contestate de nihilism, şi acuzate de falsitate, ca parte componentă a „culturii mărfurilor[4'], ca piedică în calea eliberării. Că ţinta atacurilor este. aici, greşită, că o dată cu apa se aruncă astfel şi copilul din copaie, mi se pare evident. Iar ceea ce ni se propune în schimb, nu poate constitui în nici un fel baza unei noi (şi dorite) creativităţi şi, ca atare, a unei libertăţi autentice. Ni se oferă o avalanşă haotică de antiforme, bazate pe simpla atomizare şi fragmentare a formelor tradiţionale. Dar aceste „anti-forme“ sînt incapabile să înlăture acea prăpastie dintre „Viaţa ade

vărată“ şi artă, de menţinerea căreia era acuzată *forma* artistică tradiţională.

Nu există revoluţie fără continuitate. Nici în artă. Cu atît mai puţin în artă, unde „nimic cu adevărat nou nu mai poate fi inventatPutem găsi doar noi modalităţi de interpretare şi de utilizare. în acest sens, mult mai aproape de spiritul unei revoluţii autentice mi se par tendinţele artistice care păstrează calităţile progresiste existente în tradiţia culturală burgheză, supunîndu-le unui examen sever al prezentului. în cadrul acestei tradiţii *progresiste,* structura, proporţia şi unitatea coherentâ a întregului reprezentau calităţi estetice esenţiale. Ele nu constituiau nicicum „forţe ale represiunii[11] ci mai degrabă, contrariul lor. Ele întruchipau imaginea unei lumi eliberate de oprimare. „Normele *ce* dirijează ordinea artistică nu sînt cele care determină realitatea, ci mai degrabă ele sînt *negaţia* acestora ; norme ale unei ordini existente în universul lui Mignon, în *Invitation au vo- yage* de Baudelaire, în peisagiile lui Claude Lorrain —•
o ordine ce ascultă de *legile formei“* [m].

Nihilismul estetic nu este şi el, în cele din urmă, decît o iluzorie cale spre libertate. Un atît de autentic revoltat şi protestatar, cum a fost Camus, s-a ridicat cu vehemenţă împotriva nihilismului cultural, prevenindu-şi confraţii că negaţia totală nu poate însemna libertate, întrucît *„şi haosul este o servitute.* Fără legi şi limitări nu poate exista, nici în artă, libertate[11]. în acest sens, afirmaţia eroului dostoievskian „dacă nimic nu este adevărat, totul este permis[11] trebuie înlocuită printr-un ascetic : „dacă nimic nu este adevărat, *nimic nu este permis“.* Negaţia totală duce astfel, nu la libertate, ci la îngrădire totală.

VII.

REALISMUL — O INFIRMARE A LIBERTĂȚII?

Urmînd, de-a lungul capitolelor trecute, sinuosul drum al izbinzilor şi eşecurilor libertăţii, am văzut cum căi ce 23ăreau larg deschise s-au dovedit în cele din urmă a fi simple fundături, după cum avîntarea temerară în labirintul abstracţiei pure şi spontaneităţii oarbe nu a însemnat de obicei, pentru norocoşii aflători ai ieşirii, regăsirea individualităţii autentice, libere, desprinsă de ,,aparenţele înşelătoare ale realului[14]. Dintre aceste „cărări spre nicăieri[44] — Heidegger le-a numit sugestiv „Holz- wege[4i] * — autonomismul şi nihilismul, „cultivînd iluzia libertăţii, promovează şi reproduc, de fapt, doar libertatea iluziei".[112]

Ca origine ele au luat naştere dintr-un *refuz estetic,* din respingerea unei modalităţi de creaţie care multor artişti contemporani li s-a părut a subordona — în mod obligatoriu — imaginaţia artistică formelor *prezente* şi preexistente ale realităţii, limitîndu-i posibilităţile de invenţie şi libertatea de expresie — *realismul.* Acesta s-ar afla deci într-o relaţie antitetică cu noţiunea de libertate, coborindu-1 pe artist la rolul de simplu copist al modelelor realului[44]. Cum libertatea spirituală înseamnă însă posibilitatea depăşirii existentului şi anticipării viitorului, împlinirea ei urma să fie căutată în atitudini şi modalităţi de creaţie cît mai distanţate de imperativele realismului, precum arta fantastică, suprarea- lismul sau expresionismul abstract. Evident, lanţul acestei argumentări, corectă pe parcursul său, conţine eroarea in înseşi premisele sale : definirea şi înţelegerea realis-

* Termenul, intraductibil, desemnează, în germană, drumurile din pădure care duc într-o anumită fundătură, din care au fost tăiate şi transportate lemne. Ele nu *străbat* pădurea, ii se opresc *în ea*.

mului în felul amintit. Sînt însă vinovaţi pentru aceasta numai teoreticienii şi artiştii incriminaţi ? Nu cumva trebuie implicat aici şi modul, multă vreme dogmatic şi vulgarizator, în care a fost tratată problema realismului în cadrul tratatelor de estetică ? Şi în care mai continuă încă — în ‘bună parte — să fie înţeles, neţi- nîndu-se seama de *forma specifică* pe care o îmbracă în contextul modalităţilor de creaţie artistică ? Şi mai ales a *finalităţii umane* a artei ?

Nu vom relua acum şi în acest context toate meandrele interminabilelor discuţii duse la noi ca şi aiurea despre semnificaţia noţiunii de realism, şi nici despre precizarea *felului de realitate* de care poate fi vorba în artă. Artistul autentic tot va ignora aceste consideraţii de „outsiders“, sau speriat şi derutat de rigiditatea unor sentinţe şi definiţii dogmatice se va dezice de realism, precum Matisse de pildă, deşi, cum declara chiar el, realitatea este pentru imaginaţia mea. trambulina de care nu mă pot lipsi

Dar este oare libertatea artistică într-adevăr constrînsă, în cadrul realismului, exclusiv la imaginarea unor soluţii constructive de reproducere cît mai adecvată, mai veridică a realităţii *concrete,* existentă aici şi acum ? După majoritatea accepţiilor în circulaţie s-ar părea că da. Ca să dăm un singur exemplu, din „Dicţionarul de estetică generală[14] (Ed. Politică, Bucureşti 1972), aflăm de pildă, că „realismul se suprapune de fapt conceptului de adevăr artistic, adevăr *verificabil prin adecvarea imaginii la obiectul ei“* (subl. ns) Epuizează această definiţie sensul realismului artistic ? Consider că nu, dimpotrivă, cred că se neglijează trăsătura sa esenţială, ce-i conferă principala dimensiune revoluţionară — stimulatoare : *viziunea critică —- prospectivă asupra realităţii.* Perspectiva realistă e orientată spre *esenţa* lucrurilor nu spre *aparenţa* lor, sau. cum se exprimă H. Wald : „realismul este o atitudine *receptivă* faţă de esenţe dar *critică* faţă de fenomene[44]. Esenţa realismului nu stă în similitudinea de amănunt cu realul, în identitatea configurativă dintre constelaţia de semne a operei şi structura obiectului sau

fenomenului real, ci în descifrarea şi redarea semnificaţiei lor. De aceea într-o operă de artă, numai *atitudinea* creatorului poate fi sau nu realistă. Modalitatea artistică a operei se află dincolo de realism sau nerealism... Realist trebuie să fie ^semnificatul» nu «semnificantul», mesajul şi nu codul“ [113]. Or, tocmai faptul că semnifican- tul este neutru faţă de realism sau nerealitsm face ca libertatea artistică să nti fie în nici un fel pusă în discuţie, întrucît, din punct de vedere strict estetic, spaţiul ei de manifestare se plasează tocmai la acest nivel, irelevant pentru aprecierea unei opere ca realistă sau nu. Cu alte cuvinte, exprimîndu-se, din punctul de vedere al alcătuirii concrete a operei, ca libertate de alegere şi selecţie a elementelor constitutive ale viitoarei structuri estetice, deci la nivelul alegerii codului şi repertoriului de semne, libertatea artistică rămîne neafectată de caracterul realist sau neraalist al mesajului operei. Un artist realist este liber să se exprime prin intermediul oricărui semni- ficant, oricît de ,,nerealist“ în aparenţă, pentru că „realiste trebuie să fie sentimentele - şi ideile nu figurile, culorile, sunetele sau metaforele prin care se exprimă“ [114].

Numai realismul conceput în sens îngust, ca ilustrare sau calchiere mimetică a realităţii poate însemna o îngrădire a libertăţii artistice de creaţie deoarece limitează posibilitatea de alegere a codului, respectiv a repertoriului de semne, reducîndu-1 la cel a cărui corespondenţa şisim A impune artistului ca nunumai semnificaţia ci şi semnificantul să fie „realist“ — deci analog unui obiect preexistent din realitate — înseamnă a transforma opera din *semn* în simplu *semnal* fizic ce se adresează doar senzorialităţii spectatorului şi nu reflexivităţii sale.

Dacă, aşadar, realismul nu afectează libertatea de *instaurare* concretă a obiectului, de alegere a semnifi- cantului, s-ar părea însă că el îşi exercită dreptul de .,veto“ la nivelul superior al semnificatului, al mesajului, care nu mai este, cum am văzut, nerelevant din punctul de vedere al apartenenţei operei la realism. Nici la acest nivel însă, al alegerii şi exprimării unei *anumite* seni-

nificaţii, realismul nu poate fi înţeles ca o îngrădire a imaginaţiei şi capacităţii proiective a artistului, pentru că fidelitatea faţă de esenţa şi semnificaţia unui fenomen înseamnă surprinderea procesului său de *devenire* şi nu descrierea analitică a unei anumite ipostaze statice, oricît de concretă. Specifică realismului artistic (ca şi celui filozofic dealtfel) este nu atît analiza microscopică a prezentului cît privirea aţintită spre viitor, a unui viitor implicat, chiar dacă încă ascuns, în prezent. Marx numea acest viitor, în numele căruia trebuie depăşită orice stare prezentă, „imperiu al libertăţii". EI reprezenta pentru Marx, ca şi comunismul, o utopie *concretă,* „concretă'[1] întrucît se află în traiectoria devenirii istorice, putînd fi ca atare atinsă, dar totuşi „utopie[11], adică încă nicăieri realizată ca atare, aşadar nici reproductibilă printr-o imagine „adecvată la obiectul ei", dar totuşi implicată, deşi estompat, în realitatea istorică ca şi în opera de artă. Dacă filozofia lui Marx s-ar fi mărginit să fie realistă doar în sens îngust, ea nu ne-ar fi oferit decît penetrantele pagini de analiză a mecanismului producţiei capitaliste lipsindu-ne însă de perspectiva stimulatoare a societăţii comuniste.

Marx n-a scris o estetică sistematică, totuşi numeroasele sale referiri la funcţia artei şi literaturii, în special ale celei de revelare a viitorului, pun sub semnul întrebării în mod radical orice noţiune simplistă sau superficială a realismului. Astfel, într-un pasaj din *„18 Brumar al lui Ludovic Bonaparte",* Marx notează că : „revoluţia socială a secolului al 19-lea nu-şi poate crea propria poezie din trecut, ci numai din viitor. Ea nu poate începe cu sine însuşi înainte de a fi înlăturat toate superstiţiile legate de trecut. Revoluţiile anterioare au avut nevoie de amintirea retrospectivă a istoriei universale, pentru a se amăgi asupra propriului lor conţinut. Revoluţia secolului al 19-lea trebuie să lase morţii să-şi îngroape morţii, pentru a ajunge la propriul ei conţinut[11].

Acest „conţinut propriu[11] este în mod radical legat de viitor, el *este* viitorul, revoluţia fiind înţeleasă de Marx

ca prospectare şi proiectare în viitor. La fel şi cu arta realistă, revoluţionară : ea este imaginare a încă-inexîs- tentului, a dimensiunii încă nonprezente a realului, sau, după formularea lui Ernst Blach, ea este „pre-viziune“ (Vor-Sehen), ,,pre-imagine“ (Vor-Schein) dar nu creatoare de simple iluzii, nu halucinantă, ci „iluminatoare[14]. In acelaşi fel defineşte arta Paul Klee, subliniind principala ei contribuţie la înţelegerea şi depăşirea realităţii prezente : „Arta nu reproduce vizibilul; ea *face* vizibil[14]. Idee reluată şi de Roger Garaudy cînd defineşte realismul punîndu-l în corelaţie cu libertatea artistică : „Realismul în artă e conştiinţa ce o dobîndim despre participarea (individului) la crearea omului de către om, forma cea mai înaltă a libertăţii. A fi realist nu înseamnă a imita imaginea realului ei a imita activitatea lui ; nu înseamnă un decalc, sau un dublu al lucrurilor, al evenimentelor sau al oamenilor, ci a participa lia actul creator al unei lumi în curs de a se crea, a-i găsi ritmul interior. Pornind de aici se poate defini libertatea reală a artistului : Rostul său nu e de a oglindi în chip pasiv sau de a ilustra o realitate care ar fi deja gata făcută în afara lui şi fără el. El nu are doar misiunea de a descrie bătălia, el mai este şi unul dintre combatanţi, cu partea sa de *iniţiativă istorică şi de responsabilitate*. Pentru el, ca pentru orice om, nu e vorba să interpreteze lumea, ci să participe la transformarea ei“ [U5].

Dar, prin faptul că arta, implicată revoluţionar în transformarea realităţii îşi propune să ofere o „pre- imagine“ a încă „non-existentului[41] ea nu poate fi ..realistă[44] în sensul în care este definit îndeobşte acest termen, aşadar în sensul corespondenţei ei directe cu datul natural şi social. Mai mult, ea face să transpară *propria ei realitate,* prin aceea că face vizibil ceea ce din punct de vedere istoric, social sau ontologic nu este *încă* real, dar pentru care prezentul reprezintă posibilitatea concretă a realizării sale.

Dimpotrivă, o definiţie a realismului care îşi ia măsura raportîndu-se la trecut reprezintă, din punctul de

vedere al lui Marx, o „îngropare a morţilor de către morţi" : irelevantă din punct de vedere revoluţionar, ba chiar parte a conştiinţei false, întrucît este orientată spre trecut şi nu spre viitorul latent dar concret. Sensul specific marxist al noţiunii de realism implică astfel şi pe cel de visare, de vis al unei libertăţi şi fericiri care nu sînt încă detectabile în aşa-zisa realitate. Este ceea ce a simţit atît de acut Bertolt Brecht, în ultima perioadă a creaţiei sale, cînd îi scria prietenului său Kurt Klăber că : „Singurul adevăr este în fantezie[14]. Poate părea paradoxal. dar acest „adevăr al fanteziei" nu se află în contradicţie cu adevărul concret, ci reprezintă doar o lărgire a sensului adevărului *în* şi *prin* dimensiunea utopiei (concrete)-, a viitorului, a încă inexistentului, şi această poziţie corespunde mult mai fidel celei a lui Marx, ea sintetizează, ca într-un cifru, esenţa esteticii sale.

Socotesc necesară aici o scurtă precizare a modului în care utilizează Marx noţiunea de realitate, de real. Exemplul ni-l oferă critica pe care o face filozofiei hegeliene, căreia îi ţine cont de omul concret şi de munca sa înstrăinată in condiţiile relaţiilor de producţie dezumanizante. In efortul său de a repune dialectica hegeliană „din cap pe picioare[4]*, Marx a încercat să pună în locul omului filozofic-abstract al lui Hegel, omul „real", în contextul relaţiilor sale ..reale[44]. Categoria de„realitate" este aşadar una de critic depăşească economia politică necritică şi pozitivistă a vremii sale şi să dobîndească o perspectivă dialectică a viitorului, a imperiului libertăţii, a omului neînstrăinat. Aceasta este indubitabil o formă a realismului, a raportării la realitate, dar una care nu exclude visul, fantezia, imaginaţia prospectivă, cărora nu le corespunde încă nimic real, concret.

Realismul economic ca şi cel filozofic, în sensul care i I-a dat Marx, este orientat cu insistenţă spre *perceperea critică a existentului,* totuşi în ultimă instanţă nu spre

simpla sa prezentare, chiar critică, ci spre *depăşirea* lui. Prin aceasta însă, arta orientată spre încă-inexistent, nu se află în contradicţie cu premisa filozof ico-economică, ci în concordanţă deplină cu ea. Această artă este numai un alt aspect al elanului revoluţionar — desigur unul capabil să surprindă mai concret „îneă-inexistentul" decît filozofia ori economia politică. Ea schiţează, în imediati- tatea concretă „hic et nunc“ a constituirii ei o imagine posibilă a eliberării şi împlinirii omului.

In această extensie a prezentului spre viitor îşi află deci — şi la nivelul semnificaţiei operei — spaţiul de manifestare libertatea de creaţie a artistului (ca şi a filozofului) realist, exprimată concret prin posibilitatea acestuia de a imagina şi propune *alternative* ale posibilului, de *a alege* din polisemia datorată contururilor neclare ale unei realităţi doar bănuite, doar intuite, imaginea care i se pare cea mai expresivă, soluţia instaura- tivă capabilă să reflecte cel mai adecvat revelaţia sa prospectivă. Dar, ca orice libertate concretă, şi aceasta este limitată întrucît nu orice plăsmuire a imaginaţiei, nu orice extensie fantastică a prezentului concordă cu adevărul obiectiv al devenirii istorice. De aceea, a fi realist (şi a-ţi exprima libertatea de creaţie în cadrul *acestei* atitudini spirituale) înseamnă nu numai a investiga prezentul, ci şi a surprinde ipostazele viitoare, *posibile,* ale realităţii, legic prefigurate în prezent, precum configuraţia viitoarei statui în nervurile blocului de marmoră. Nervuri care nu ne lasă să întrevedem cu exactitate cum va arăta viitoarea statuie — dalta lui Donatello, alta sub cea a lui Michelangelo — dar care totuşi nu mai permit alegerea *oricărei* forme sau dimensiuni
tului realist, care nu ne poate propune plăsmuiri şi imagini iluzorii, imposibile sau numai nesemnificative. Cu alte cuvinte, adevărul artistic, dar şi istoric, al demersului său prospectiv este trădat ori de cîte ori imaginaţia, în nici un fel îngrădită, îl poartă pe nisipurile mişcătoare ale utopiei *abstracte.* Desigur, el nu va fi, prin această

plasare în zona fantasticului sau absurdului, mai puţin artist, după cum, în mod direct, această preferinţă temperamentală nu afectează nici valoarea artistică a operei sale ci îl scoate doar din sfera, *tipologic* delimitată, a artei realiste ce implică alte responsabilităţi (artistice dar şi sociale, ba chiar şi gnoseologice) şi un alt nivel de angajare estetică a imaginii. Căci, deşi am subscris pertinentelor consideraţii ale lui Garaudy despre *esenţa* realismului în artă, reproduse mai sus, nu pot fi totuşi de acord cu concluzia sa finală, şi anume că „realismul nu cunoaşte ţărmuri“ întrucît „nu există artă care să nu fie realistă". Dar e oare nevoie ca *toată* arta să fie „rea- listă“, fie în sensul tradiţional gnoseologic, al termenului, fie în accepţia în care l-am analizat aici ? Arta nu are de răspuns unei singure necesităţi, unei singure finalităţi umane (indiferent dacă funcţia ei cognitivă mi se pare primordială) ci doar unei unice obligaţii, a cărei neres- pectare o descalifică : *aceea de a fi umanistă,* de a ră- mîne, în oricare dintre ipostazele ei concrete, o pledoarie *pentru* şi o afirmare *a* valorilor umane esenţiale. In acest sens, responsabilitatea artistului este o premisă a libertăţii sale de creaţie.

VIII. LIBERTATEA CA SCOP AL ARTEI

Afirmam în capitolul introductiv că în demersul nostru analitic libertatea nu este privită ca o entitate metafizică, globală, ci sub forma ipostazelor concrete pe care le încearcă *în* şi *prin* creaţia artistică. Astfel ea a fost privită, pe rînd, ca *metodă* (dar acest aspect va fi evidenţiat mai ales în planul estetic al analizei noastre) şi *criteriu limitativ,* urmîrud a fi privită acum şi în calitate de *scop* al creaţiei. Ceea ce înseamnă că libertatea este nu numai o condiţie şi o trăsătură esenţială a artei ci şi un *rezultat* al ei, întrucît practicarea artei înseamnă, pe de o parte, exercitare în sfera libertăţii şi posibilitatea trăirii ei anticipative, iar pe de alta, în perspectiva dezvoltării ei, „arta este eliberatoare[11] fiind una din forţele creatoare ale „societăţii libere, emancipate[11], visate de Marx. Astfel, spre a atinge altitudinea libertăţii, artistul are nevoie de aripile ei, dar apoi, prin zborul său, el îi lărgeşte, la rîndul său, orizonturile reale.

Artistul are nu numai *nevoie de libertate,* pentru a se putea exprima, el îşi propune totodată să o transforme în criteriu fundamental al întregii existenţe sociale, în fundament al obiectivării şi concretizării istorice a visului său despre o posibilă lume mai bună, mai conformă cu esenţa umană, aşa cum transpare ea în plăsmuirile utopiei sale *concrete*.

Primul aspect amintit, cel al artei ca exersare, ca deprindere a libertăţii, ridică însă întrebarea dacă arta nu intră astfel în contradicţie cu propria ei autonomie. Căci în cazul acesta am putea vorbi — aşa cum face Wilhelm Hock —■ de înţelegerea artei ca „terapie a libertăţii" [116]. Dar dacă arta trebuie să fie o terapie nu se transformă ea atunci în simplu *mijloc* pentru un scop (extraestetic) urmînd a fi apreciată abia din perspectiva acestuia ? Nu şi dacă privim în mod mai dialectic relaţia

dintre mijloc şi scop, care în această situaţie *coincid.* Aşa cum, în cazul artei, simbolul şi simptomul coincid. Ca exersare a libertăţii, arta este *simptom,* întrucît, pe baza acestei funcţii, ea indică, ea trimite la stările de ne-libertate. Iar *simbol* (teorie, perspectivă asupra omului şi a lumii), este în măsura în care anticipează, prin simpla ei existenţă, înlăturarea stării simptomatice (a lipsei de libertate, a înstrăinării).

Cel de al doilea aspect, de care ne vom ocupa mai pe larg în capitolul de faţă, cel al funcţiei „eliberatoare[41] a artei, se referă la artă ca la un proces, de asemenea dialectic, ce tinde la autoanularea propriei sale substanţe, respectiv a *operei* de artă ca atare (ca simptom şi expresie a existenţei umane înstrăinate — cum o vedea Marx) — prin „anulare[44] înţelegînd aici nu înlăturare ci o triplă acţiune : *împlinire* (sau rezolvare), *confirmare* şi *ridicare* pe un plan mai înalt. Iar ţelul acestei „auto- anulări“ îl reprezintă atingerea unui stadiu mult mai cuprinzător — esteticul, respectiv *aisthesis*-ul, ca experienţă senzual-senzorială a obiectivării şi configurării procesuale. Arta ar fi atunci şi exersare, practicare a unui asemenea „.aisthesis“. Iar conţinutul, respectiv programul ei, ar putea fi formulat ca pregătire pentru „deplina emancipare a tuturor simţurilor şi caracteristicilor umane" cum prevede Marx în „Manuscrisele pariziene[44]. Astfel, arta este participantă activă la procesul de emancipare a „omului cu o bogată şi atotcuprinzătoare per- ceptivitate[44], a omului estetic şi în cele din urmă, a „societăţii estetice[4'], cum transpare ea în utopia concretă a romanticilor, în viziunea antropologică a lui Marx, sau în consideraţiile lui Marcuse, despre libertate.

Pentru o „societate estetică"

Utopia socială a omului estetic dezvoltat îşi are originile în filozofia şi arta romantică, în „visul despre floarea

albastră", prin care *Heinrich von Ofterdingen,* eroul romanului cu acelaşi nume al lui Novalis are revelaţia legăturii organice dintre vis şi realitate, mai exact, dintre visul de azi şi realitatea de mîine. Pentru Novalis, ca şi pentru fraţii Schlegel, visul nu reprezenta semnul unei fugi din realitate, al unei refugieri într-o „rezervaţie a frumosului şi binelui neîntinate de imperfecţiunea rea- lităţii", cum li s-a reproşat adesea, ci era simbolul unei mai cuprinzătoare orientări şi raportări la lume. Atitudine de un profund istorism, îndreptată nu împotriva intelectualismului epocii iluministe, cum iarăşi s-a spus, ci împotriva unei pripite autolimitări a intelectului la o rapontare mecanicist-nianipulativă faţă de realitate.

Pornind dintr-o direcţie opusă lui Hegel şi Marx, ei au luat ca punct de plecarea perspectiva individualistă a lui Fichte, şi anume teoria sa că nu există o separaţie netă între eu şi lume, întrucît lumea la care ne raportăm nu este, în cele din urmă, decît rezultatul şi reflectarea acţiunii constructive a eului absolut. înlăturarea stării de înstrăinare a omului consta pentru ei în dezvoltarea unei totale capacităţi de savurare senzorial- raţională a realităţii (Genussfähigkeit), în celebrarea decisă a relaţiilor complementare dintre om şi lume.

Prin aceasta, romantismul timpuriu poate fi înţeles şi ca o reflecţie asupra stării de libertate, ca un eseu, scris dar şi trăit, despre anularea stărilor de înstrăinare umană. Punctul central al acestui eseu ar fi atunci conceptul de „poesie", de poeticitate. Novalis o spune mereu : „Poezia este realul absolut şi veritabil. Acesta e nucleul filozofiei mele. Cu cît ,mai poetic, cu atît mai adevărat şi deci mai liber". Lumea ■— consideră poetul „Imnurilor către noapte" —• trebuie să „redevină poe- tică'\ crez ce-i conferea poeziei nu numai o semnificaţie artistică, ci şi sensul unei forţe de transformare a lumii : ..Lumea nu este un vis. dar ea trebuie să devină şi poate va deveni unul". Iar în altă parte : „Viaţa trebuie să fie nu un roman dat. ci unul făcut de noi înşine" [11T].

Cum notează şi Wilhelm Hoek, „poetul romantic este prin aceasta. în fapt, nu un producător de literatură

consumabilă, ci omul estetic, cel apt de plăcere, pentru că s-a sustras relaţiilor manipulative, de distanţare faţă de lume. Şi el reprezintă încorporarea a ceea ce Marx numea „omul social", individul dezalienat, desublimat şi sensibil. El este un simbol al omului nou, care a învins lumea înstrăinată, mai exact, raporturile de înstrăinare dintre om şi lumea cu care se identifică, prin faptul că absoarbe în sine contradicţia amintită, transformînd-o aici în substanţă, astfel încît graniţele omului şi ale lumii coincid[44 118].

Nu este totuşi vorba, în acest caz, de un subiectivism nereţinut, de refugiul din realitate într-o lume de vis ? Omul estetic, poetul prin excelenţă nu este astfel doar iluzia şi ficţiunea îndrăzneaţă a tinerilor visători romantici, ce nu vor să schimbe prin *faptă* şi acţiune revoluţionară relaţiile înrobitoare, ci se rezumă doar la *a gindi* revoluţionar, mulţumindu-se să lase lucrurile aşa cum sînt ? Nu au dreptate cei ce afirmă că tinerii romantici, ce nu suportau dualismul iluminist raţiune-lume, nu sînt în fond decît „blînzi sihastri", fiecare în chilia inferiorităţii sale armonizate ? Şi încă, pe deasupra, învinşi şi contrazişi de istorie, care n-a lăsat nici unul din aceste vise să devină realitate ?

Ca să răspundem cu maximum de obiectivitate, va trebui să ţinem seama de două aspecte : în primul rînd de faptul că această romantică încercare de eliberare a omului din stările sale de înstrăinare devansa cu mult epoca unor posibilităţi de realizare, aşa încît trebuia să ia mai întîi înfăţişarea unei iluzii frumoase ; în al doilea rînd, nu trebuie să uităm că, cel puţin aceşti tineri romantici s-au înţeles şi şi-au înţeles ideile în alt fel. Interefsul lor nu era orientat spre izbăvirea utopică a individului ca individ, ci îmbrăca forma unei utopii sociale. O spune limpede Novalis însuşi : „Forma de gu- vernămînt moderată este jumătate stat şi jumătate stare naturală ; ea este o maşină artificială, foarte fragilă... Dacă această maşină ar putea fi transformată într-o fiinţă vie, autonomă, atunci marea problemă ar fi rezolvată. Bunul plac natural şi constrîngerea artistică se în

trepătrund cînd le dizolvăm în spirit. Spiritul le face pe ambele fluide. Spiritul este în fiece clipă poetic. Statul poetic este statul cu adevărat desăvîrşit".

Noţiunea de „poetic“ are aici semnificaţia de „estetic'[4], de „sensibil", cum reiese dealtfel şi din continuarea citatului : „Un stat foarte spiritualizat va fi de la sine şi poetic. Cu cît există în stat mai mult spirit şi comunicare spirituală cu atît mai mult se apropie acesta de stadiul poetic — cu atît mai bucuros îşi va îngrădi fie- care, din dragoste faţă de frumosul şi măreţul *Individuo,* propriile dorinţe şi va fi dispus să facă sacrificiile necesare — cu atît mai asemănător va fi spiritul statului cu cel al unui individ uman exemplar, ce a urmat întot-deauna o singură lege : fii atît de bun şi poetic pe cît îţi este posibil".

Trebuie să înlocuim în aceste consideraţii noţiunea de „stat" cu cea de „societate", întrucît Novalis nu I-a înţeles ca un stat naţional, definit prin graniţele sale, ci ca o conturare a societăţii şi sociabilităţii. Dacă vom înţelege statul la care se referea poetul, în sensul acesta social, şi prin aceasta schimbător, vom descoperi că se apropie foarte mult de înţelegerea marxistă a societăţii, în opoziţie cu viziunea burgheză despre un stat al prosperităţii generale, mai cu seamă în acel pasaj în care Novalis scrie că : „Omul a încercat să transforme statul în pernă a leneviei — totuşi statul trebuie să devină exact contrariul. El constituie o armătură a întregii activităţi spirituale". (Sau, cu alte cuvinte, unitatea dintre bază şi suprastructură, totalitatea relaţiilor sociale). „Scopul său este să instaureze deplina dominaţie a omului, şi să-i impulsioneze ca fiinţă activă şi receptivă opusă slăbiciunii şi lenei inerte"[119]. Acest stat poetic, ce înalţă omul pînă la sine însuşi, investindu-1 cu toate valenţele unei fiinţe sociale, constituie locul în care esenţa umană se transformă din posibilitate în realitate. *Societatea estetică,* preconizată de reprezentanţii romantismului timpuriu, reprezintă stadiul totalei dezalienări a omului.

Deşi cu o puternică coloratură utopică, viziunea, mai exact spus dorul romantic după o societate estetică" a omului deplin emancipat, realizată printr-o poetizare a existenţei, n-a rămas o simplă imagine destrămată odată cu visul ultimilor romantici. Perspectiva estetică asupra lumii, conceperea libertăţii sociale ca simptom al unei societăţi estetice, poate fi reîntâlnită la numeroşi gîndi- tori contemporani, iar într-o -formă specifică ea a străbătut şi gîndirea marxistă, de la Marx însuşi, pînă la Ernst Bloch, Ernst Fischer sau Herbert Marcuse. Pentru că 'Marcuse este însă şi cel mai apropiat structural de perspectiva socială sugerată în visul romantic, să ne oprim, deocamdată, la el.

VIII.2

Expansiunea artei

Dintre gînditorîi contemporani, Marcuse pare a fi luat cel mai în serios previziunea romanticilor, atunci cînd in *Eseu despre eliberare,* vorbeşte despre un „univers es- tetie“, ca spaţiu vital corespunzător unei existenţe cu adevărat umane. Desigur, noţiunea de *estetic* — la fel ca în accepţia pe care i-o oonferă Novalis — îşi schimbă aici sensul său uzual. Ea nu mai are nimic de-a face cu efectul artistic de abatere de la prezent, de liniştire şi deconectare, de satisfacţie senină ci este înţeleasă ca un fundamental şi atotcuprinzător instinct uman originar, eliberat, orientat spre o experienţă de sine şi de lume, senzorial-corporală, 'bogată în satisfacţii : ..... trebuinţele estetice au propriul lor conţinut social ; ele sînt cerinţe de împlinire ale organismului, spiritului şi corpului uman“. ..Forma libertăţii nu este simpla autodeterminare şi autorealizare, ci mai mult, precizarea şi realizarea unor scopuri, ce înalţă viaţa pe pămînt, o apără şi o

eliberează. Iar această autonomie se va exprima nu numai în modul şi în relaţiile de .producţie, ci şi în relaţiile individuale dintre oameni, în vorbirea ca şi în tăcerea lor, în gesturile şi privirile lor, în senzitivitatea lor, in dragostea şi ura lor. Frumuseţea supremă va fi o calitate esenţială a libertăţii lor".

Premisa ca şi rezultatul acesteia este o transformare a lumii şi vieţii, obţinută prin fantezie, joc şi sensibilitate. O transformare a societăţii în „artefact", aşa cum pentru Novalis omul trebuia să devină „poetic" iar lumea un „basm". Marcuse beneficiază însă, în plus, de instru- mentariul economiei şi sociologiei, aşa încît îşi poate descrie universul estetic incluzînd în el şi elemente ale bazei, reuşind astfel să schiţeze mai pregnant visul romantic, sub forma unei lumi poetice : „în procesul de restructurare a societăţii... realitatea va lua, în ansamblul ei, o formă capabilă să exprime noua ţintă. Calitatea estetică esenţială a acestei forme va face din ea o operă de artă ; dar în măsura în care forma decurge din procesul social de producţie, arta îşi va fi schimbat locul şi funcţia ei tradiţională în societate : ea va fi devenit forţa motrice a transformărilor materiale şi culturale. Ca o asemenea forţă, arta ar fi un factor integral de formare a calităţii şi „înfăţişării" lucrurilor. Aceasta ar însemna totodată şi anularea artei. Sfîrşitul separării esteticului de reali tate...".

O tendinţă asemănătoare, de dizolvare a noţiunii tradiţionale, exclusiviste de artă, în undele mişcătoare şi cuprinzătoare ale unei activităţi — *creatoare de forme expresive* ■—, care să vizeze totalitatea lumii, a naturii, ca şi realitatea artificială creată de om, o întîlnim in primele decenii ale secolului nostru şi în unele direcţii ale suprarealismului şi constructivismului. Astfel, pentru

A. Breton expansiunea universală a creativităţii artistice trebuie să-şi propună ca obiectiv „rezolvarea principalelor probleme de viaţă", iar mentorul grupării „Bauhaus", Walter Gropius vede în artă „unitatea tuturor lucrurilor

şj__fenomenelor“, şi consideră că artistul are datoria „să construiască omul nou într-un nou ambient şi să declanşeze în toţi o spontaneitate creatoare[11].

Este perioada în care, cum am mai subliniat, principalii reprezentanţi ai acestor direcţii „moderniste[41] se plasau pe poziţii ideologice de stînga, foarte apropiate marxismului. Pentru suprarealişti libertatea purta numele permanentei revoluţii (Aragon), astfel încît şi „revoluţia artistică[44] pe care o preconizau viza nu numai scopuri estetice ci şi idealul social al libertăţii şi emancipării totale a omului. Cînd Breton, de pildă, anunţa că problema acţiunii sociale reprezintă pentru suprarealist o parte a problemei mai cuprinzătoare a „expresiei umane în toate formele posibile[41], el se întîlneşte cu viziunea societăţii comuniste, schiţate de Marx în „Ideologia germană[44], în care „fiecăruia nu îi va reveni un sector exclusiv al activităţii, ci se va putea forma, după plac, in orice domeniu[44]. De asemenea, pentru constructivişti, expansiunea artei trebuie să cuprindă toate domeniile vieţii şi în special cele ale industriei şi tehnicii. „Omenirea —• se spune într-un manifest de epocă — va fi educată în mod *plastic,* şi se va obişnui să contemple lumea ca instrument supus, în vederea modelării unor forme de viaţă din ce în ce mai cuprinzătoare[4412°].

In 1920, Lissitzky asocia termenului de „activitate artistică[44] un sens contrarevoluţionar, întrucît „în noua orîn- duire socială, în care munca va înceta să fie o formă de sclavie, în care unele mici grupe nu vor mai produce (arta) ca lux pentru o anumită pătură socială, ci unde toţi lucrează pentru toţi, acolo munca devine liberă, şi tot ceea ce se realizează este artă[44121]. Prin aceasta, diferenţa dintre artistic şi neartistic se anulează, idee datorată în fapt lui Marx, care în amintita dispută cu Max Stirner, afirmase că totala autorealizare creatoare a omului se va transpune în autodizolvarea artei însăşi.

VII4.

„Imperiul libertăţii" şi anularea contradicţiei artei

In lucrările sale de tinereţe Marx considera „autodizolvarea artei“ — ca profesie distinctă, ca specializare ■— premisa depăşirii acelei contradicţii inerente artei, ce o făcea ca în ciuda multiplelor ei virtuţi eliberatoare (dc la funcţia ei de katharsis la cea de „exercitare a libertăţii“) să reprezinte totuşi un simptom al stărilor de înstrăinare umană. Şi aceasta întrucît, cum am mai arătat, ea funcţionează, în stadiul ei actual, pe baza unei diviziuni a muncii şi creaţiei care, din condiţie a autonomizării şi dezvoltării creaţiei artistice, devine, în noiie condiţii sociale şi economice, o *frînă,* a generalizării şi expansiunii artei în toate formele şi domeniile de activitate şi manifestare umană. Este vorba de cunoscuta teză a lui Marx, conform căreia : .„Concentrarea exclusivă a talentului artistic în individul unic şi legată de aceasta, înnă'buşirea lui în marea masă este o consecinţă a diviziunii muncii. Chiar dacă în anumite condiţii sociale fiecare ar fi un pictor excelent, aceasta nu ar exclude nicidecum ca fiecare să fie şi un pictor original, astfel că şi aici deosebirea dintre munca ^omenească» şi munca - «individuală» se reduce la o simplă absurditate." întrucît arta este concepută ca un anumit tip, mai rafinat, de producţie, dezvoltarea ei este frînată de diviziunea muncii. In perspectiva marxistă, a socializării forţelor creatoare, e implicată totodată promisiunea „reprivatizării“ acestora, proces prin care se va atinge depăşirea viitoare a diviziunii muncii, şi contopirea muncii cu timpul liber. Iar această lume, total deschisă şi eliberată de toate instituţiile şi formele de înstrăinare, trebuie să duca, cu necesitate, şi la *dezinstituţionalizarea artei.*

Ideea că arta, aşa cum se prezintă ea actualmente, trebuie desfiinţată ca oricare altă formă de înstrăinare, fiind ea însăşi o expresie a vieţii umane înstrăinată, a

fost formulată expres şi în „Manuscrisele economico- filozofice“. Aici arta este corelată cu proprietatea privată, ca forma cea mai cuprinzătoare a înstrăinării. „Această proprietate privată *materială,* nemijlocit *palpabilă* este expresia material-palpabilă a vieţii *umane* înstrăinate. Mişcarea sa — producţia şi consumul — este manifestarea sensibilă a mişcării oricărei producţii existente pîv-ă acum, adică a realizării şi realităţii omului. Religie, familie, stat, drept, morală, ştiinţă, artă, etc., sînt doar moduri *specifice* ale producţiei şi se supun legii ei generale. Dizolvarea pozitivă a proprietăţii private, aşadar apropriei'ea vieţii *umane,* este de aceea sinonimă cu anularea pozitivă a oricărei înstrăinări, aşadar cu reîntoarcerea omului din religie, familie, stat etc., în existenţa sa *umană,* adică *socială*“.[122]

Faptul că, după Marx, „eliberarea şi dezalienarea omului înseamnă, în ultimă instanţă, renunţarea lui la religie, familie, stat etc.[41] şi „*etc.“* include în acest context şi arta, înseamnă că pentru el şi *obiectul* de artă este subordonat legilor proprietăţii, le poartă pecetea, ne- putînd fi ca atare acea dimensiune estetică ce corespunde imperiului libertăţii, ci doar cea care, în structurile ei, lasă să transpară oeva din strălucirea lui, ca o „pre- imagine[11]. Ca formă a înstrăinării arta se cere înlăturată, în orice caz, cum spune Marx „*pozitiv* anulată“. ceea ce presupune nu simpla ei desfiinţare sau lichidare. Anularea pozitivă la care se gîndea Marx înseamnă în fond o „conservare prin depăşire într-un dincolo“ (Dariiber- Hinaus).

Cum poate fi însă înţeles acest „dincolo[11] ? Unde işi are necesitatea şi justificarea antropologică şi ontologică ? Desigur nu în arta însăşi, care orieît ar fi ea de „pre- imagine[11] şi „pre-viziune“ a libertăţii, reprezintă totuşi o formă a înstrăinării. Ar fi aşadar de presupus că arta ca „depăşire spre dincolo“ este necesară şi posibilă numai atunci cînd şi pentru om esite posibilă o asemenea depăşire, o asemenea transcendere a stării lui actuale. Dar transcendentul pentru om este, în viziunea lui Marx, omul însuşi, respectiv omul eliberat de îngrădirile în

străinării, omul contopit cu esenţa sa generică, reîntors la natura ce-i este proprie ; deci omul natural, sustras raţiunii lui ..a poseda[14], simţului de proprietate, pe care Marx îl numeşte ironic „simţul tuturor simţurilor[14] •— produsul proprietăţii private. „Proprietatea privată ne-a făcut atît de proşti şi de unilaterali, încît noi considerăm un obiect ca fiind *al nostru* abia din momentul cînd îl posedăm, prin urmare cînd există pentru noi sub formă de capital sau se află nemijlocit în posesia noastră, cînd e mîncat, băut, îmbrăcat, locuit de noi etc., într-un cuvînt cînd e folosit de noi[44123] Important mi se pare să reţinem din acest fragment ideea lui Marx că în contextul proprietăţii private, omul înstrăinat percepe lucrurile numai în obiectualitatea lor, ca atare prin prisma valorii lor de întrebuinţare şi de manipulare şi *nu în natura lor,* lucru valabil şi pentru opera de artă. Ea e luată în consideraţie numai în măsura în care o declarăm *obiect*, ce poate fi posedat, şi de care putem dispune. Dar nu ne dăm seama că în această reificare a artei sub forma *produsului-operă* de artă comportamentul estetic este redus la un comportament utilitarist, care exclude atitudinea estetică liberă, respectiv înitîlnirea plină de satisfacţii, senzorial-sensibilă cu realitatea, şi transformă arta într-un lucru străin, într-o încorporare a înstrăinării [124].

Determinînd natura umană prin sociabilitatea ei, Marx face ca fenomenul esteticului să-şi capete relevanţa abia dincolo de orice individualism, dincolo de produsele artistice singularizate, obiectualizate şi posedabile. Modul în care el înţelege esteticul, trimite înapoi la definirea sa originară în sens de „aisthesis[44], de experienţă sensibilă •— de experienţă ce nu se reduce la perceperea de obiecte în mod deliberat frumos *confecţionate,* ci care permite ca *tot ceea ce există* să fie perceput în frumuseţea sa specifică. Importantă era, aşadar, pentru Marx, nu dezvoltarea şi diversificarea unor simţuri speciale, orientate spre artă, ci dezvoltarea omului în sen- zorialitatea sa totală, radical orientată spre lume. Aşa are loc, după Marx, autoînsuşirea omului (pe care Ernst

Bloch o exprima procesual, în formula „Eu sînt. Dar eu încă nu mă posed. De aceea trebuie întîi să devin"), în opoziţie cu însuşirea posesivă a obiectelor şi a mărfurilor.

Omul aapabil să se bucure de sine însuşi (desigur nu ca individ ci ca fiinţă generică) este pentru Marx „omul profundei şi totalei receptivităţi a simţurilor[44], ale cărui simţuri au devenit deci specific umane, natural- umane. într-un asemenea stadiu de socializare simţurile devin, prin propria lor practică, „teoreticieni[11], respectiv organe ale surprinderii adevărului, orientate nu *direct* spre ele însele, ci în mod *dialectic* — prin intermediul experienţei obiectuale ■— spre ele însele, ca simţuri socializate.

Formarea simţurilor umane, a simţurilor în ..umanitatea[44] lor, constituie pentru Miarx „rezultatul întregii istorii umane de pînă acum[11]. Ele sînt deci şi *rezultatul întregii practici artistice* de pînă azi, la fel cum arta este, la rîndul ei, ca formă de activitate liberă, rezultatul unei asemenea acţiuni formative, respectiv formă de libertate a sensibilităţii şi (Senzorialităţii.

Desigur, o artă subordonată încă principiului obiec- tualităţii (das Ding-Prinzip) şi care se poate transforma astfel oricînd în marfă, în „fetiş[44], contribuie şi ea la caracterul alienat al condiţiilor în care apare. Marx n-a dus această idee pînă la ultimele consecinţe, dar ele sînt implicate în noţiunea marxistă de înlăturare a înstrăinării, în viziunea sa despre o artă orientată spre viitor. O societate — desigur încă utopică, dar *concret* utopică — caracterizată prin „bogăţia obiectiv dezvoltată a esenţei umane[1-] şi prin „bogăţia senzorialităţii umane subiective[44] nu va mai avea nevoie de arta reificată, nu va mai avea nevoie de acea „pre-viziune[11] şi speranţă a libertăţii cristalizată în obiect. Deşi, rezultat *şi* al întregii activităţi artistice, societatea umanităţii emancipate nu va mai avea nevoie de artă ca perspectivă a libertăţii, întrucît *va fi ea însăşi* formă a libertăţii şi fericirii. Ea nu va mai avea nevoie de acele trăiri estetice pe care Freud le caracteriza drept „beţii-deviatoare[44] drept „blînde narcoze[11] în scopul „apărării de suferinţă[44]. Imaginile ar-

tistiee fixate în obiecte îi vor fi devenit superflue, întrucît va fi ea însăşi, ca societate, o formă a practicii estetice — practică şi teorie estetică totodată. Contemplare activă a omului asupra propriei stări de fericire [i2>].

Arta mai este astăzi, ca şi în viitorul perceptibil, departe de această situaţie utopică. Dar din ce în ce mai des întîlnim forme anticipative ale acestei stări viitoaie a ei. Tot mai numeroase fenomene relevă aceste zvîcniri ale viitorului care se naşte azi, aceste simptomuri ale procesului de desprindere din şi separare de artă a *paraariei,* ca practică estetică mai apropiată formelor viitoare de trăire estetică nemijlocit-senzorială a realităţii. Această depăşire şi anulare dialectică a tartei prin artă în paraartă, constituie premisele acelei societăţi pe deplin eliberate, înţeleasă ca „aisthesis“, ca stadiu al senzorialităţii şi sensibilităţii umane deplin emancipate. Astfel, arta. ca *imagine* şi *speranţă* a libertăţii va trebui să moară, ca să dea naştere *libertăţii însăşi,* în întruciv- parea ei socială-concretă.

NOT

E

1. Ernst Fischer — *Die Freiheit der Kunst,* Europa Verlag, Wien (1969) ; W. Iiock — *Kunst als Suche nach Freiheit,* Koln, Du Mont, (1973) ; R. Sommer — *Autonomie şi responsabilitate în artă,* Bucureşti, Ed. Politică, (1969 ; Al. Tă- nase — *Le probleme de la liberte dans Vart moderne,* Buc. Ed. Academiei, (1972) ; A. Mitescu — *Libertate* şi *responsabilitate în artă şi literatură*, Bucureşti, Ed. Politică, (1973). Grigore Smeu — *Relaţia social-autonom în artă.* Bucureşti, Ed. Academiei, 1976.
2. Fr. Schiller ■— *Briejwechsel mit Korner,* hrsg, von Goedeke, Leipzig 1878, voi. 2, p. 14.
3. idem — *Vber die ästhetische Erziehung des Menschen,* în Sämtl. Werke, Bd. 5 Miinchen, Fricke/Gopfert, 1959, pp. 71.
4. idem — *Briejwechsel.,.* p. 18.
5. Cf. Im. Kant — *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten,* în „Werke", Darmstadt, Luchterhand, 1968, Bd. IV, p. 41 şi *Kritik der praktischen Vernunft*, 144ff. şi 155ff. (ediţia românească, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1972).
6. idem.
7. Joh. Gottl. Fichte — *Einige Vorlesungen iiber die Bestim- mung des Gelehrteii,* (1794), Kraus Verlag, Jena, 1954, p. 17.
8. *idem,* p. 19.
9. idem, p. 44—47.
10. idem, p. 57.
11. idem, p. 45.
12. cf. K. Marx — *Grundrisse der Kritik der politischen Oko- nomie*, Berlin, Dietz Verlag, 1953, p. 358 şi 366.
13. Gottl. Fichte — *op. cit.,* p. 24.
14. cf. K. Marx — *Capitalul*, voi. î. cap. V_t 1. Bucureşti, Ed. Politică.
15. G. Fichte — *op. cit.,* p. 24.
16. Jean Gimpe! — *Despre artă şi artişti,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1973, p. 48.
17. cf. articolului „autonomia artei" în *Dicţionarul de estetică generală,* Bucureşti, Ed. Politică, 1972, p. 39.
18. Sub aspectul informaţiilor şi datelor cu caracter istoric, capitolul de faţă se bazează, în principal, pe cîteva minuţioase studii recente, dedicate istoriei autonomizării artei :
B. Hinz — *Zur Dialektik des biirgerlichen Autonomie- Begriffs,* Frankfurt/M. Suhrkamp, 1972, Charles Singer — *The Conjluence* o/ *Humanism, Autonomy and Art,* London, RouLledge, 1957 ; M. Miiller — *Zur Autonomie der Kunst*

in der italienischen Renaissance (Vortrag) Koln, 197J ; H. Bredekamp — *Autonomie und* Asfcese, Frankfurt/M. Suhrkamp, 1972 ; F. Kreis — *Die Autonomie des Âsthc tischen in der Neueren Philosophie*, Tubingen, Ed. IV, 1971.

19. vezi K. Marx, *Capitalul,* voi. I.
20. M. Warnke — *Genesis und Wirkungsgeschichte* (conferinţă, în manuscris, ţinută la Koln, 1971).
21. Marx-Engels — „Ideologia germană[44] (citat după : Marx- Engels *Despre artă si literatură,* Bucureşti, EPLP, 1953, p. 118).
22. Lessing — *Opere,* voi. II. Buc., ESPLA, 1958, p. 252—253.
23. Marx-Engels — *Op. cit.* p. 216.
24. Th. W. Adorno — *Versuch iiber Wagner,* în Gesammelte Schriften, voi. 13, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1971, p. 80—81.
25. cf. M. Miiller — *op. cit.,* p. 23—25.
26. K. Marx — *Capitalul,* Voi. II. 5.
27. Alfred Sohn-Rethel — *Geistige und korperliche Arbeit,* Frankfurt po Main, Suhrkamp, 1970, p. 111.
28. ibidem.
29. ibidem.
30. M. Miiller — *op. cit.,* p. 34—35.
31. *hexikon der Kunst,* Band II Leipzig, VEB E. A. Secmann Verlag, 1970, pg. 289.
32. P. O. Kristeller — *The Modern System of the Arts : A study in the History of Aesthetics* (I), în „Journal of the History of ideas", London, 1951, voi. 12, p. 499.
33. idem, p. 502.
34. E. Panowsky — *Idea,* Berlin, Verlag Bruno Hessling, 1960, 2 Aufl. (Ed. românească, Bucureşti, Ed. Univers, 1975).
35. vezi şi articolul nostru „Arte libere[44], din „*Dicţionarul de estetică generală",* p. 30.
36. P. O. Kristeller — *op. cit.*
37. Apud, M. Miiller — *op. cit.,* p. 40.
38. J. Ghimpel — *op. cit.,* p. 50, 58.
39. cf. W. Kemp — *Disegno, Beitrage zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607., Braunschiveig,* Kagelmann, 1974, p. 24—31.
40. Giorgio Vasari — *Vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1962, voi. I. p. 43.
41. idem, p. 273.
42. W. Kemp — *op. cit.,* p. 28.
43. Apud M. Miiller ~ op. *cit.,* p. 65.
44. B. Hinz — *op. cit.*
45. H.-G Gadamer, — *Wahrheit und Metode,* Tubingen, J.T.B. Mohr (Paul Siebeck), 1965, p. 78.
46. Apud J. Gimpel — *op. cit.,* p. 61.
47. idem, p, 60.

48. G. iAikâcs — *Estetica,* II. Buc., Editura Meridiane, 1974, p. C>08.
49. M. Dvorak — *Kunstgeschichte als Geistesgeschichle,* Miin- chen, Rosl Verlag, 1924, p. 27.
50. G. Lukâcs*Estetica,* II. p. 615.
51. *Idem,* p. 616.
52. W. Woringer — *Die Anfănge der Tafelmalerei,* Munchen, R. Piper Verlag, 1924, pp. 32—34.
53. G. Lukâcs — *Estetica,* II, p. 619.
54. Pico della Mirandola — *Vber der Wiirde des Menschen,* Friburg, Frankfurt, Wien, Pantheon Verlag. (f.a.), p. 52.
55. Berenson — *Pictorii italieni ai Renaşterii,* Bucureşti. Ed. Meridiane, 1971, p. 171.
56. G. Lukâcs — *Estetica* II. p. 634.
57. *Idem*.
58. Joh. Joachim Winckelmann — „Gedanken uber der Nachah- mung der griechischen Werke in der Malercy und Blldhauer- kunst" (1756) în *Kunst theoretische Schriften* 1, Baden-Baden, 1966, p. 68.
59. Hegel — *Prelegeri de estetică,* voi. I. Bucureşti. Ed. Academiei, 1966, p. 68.
60. Kant — Op. *cit.,* p. 97.
61. K. Marx — *Grundrisse...* p. 357.
62. Gottfried Semper — *Wissenschaft, Industrie und Kunst,* Berlin, W. Kohlhammer, 1960, p. 40.
63. *Idem,* p. 43.
64. ci. Franz-Joachim Verspohl — *Autonomie und Parteilichkeit,* în „Autonomie der Kunst — zur Genese und Kritik eincr biirgerlichen Kategorie", Frankfurt/M. Suhrkamp, 1972, p. 205—211.
65. G. Semper — Op. *cit.,* p. 43 f.
66. Jonas Cohn — *Der Sinn der gegenwărigen Kultur. Ein phi- îosophischer Versuch,* Leipzig, Verlag von Leopold Voss, 1914, p. 162.
67. *Idem,* p. 36.
68. Konrad Fiedler — *Schriften uber Kunst, 2* voi. Munchen, Herman Konnerth, 1914, II, p. 25.
69. *Idem,* p. 175, voi. I.
70. *Idem,* p. 176.
71. *Idem,* p. 332.
72. *Idem.,* p. 179.
73. *Idem,* p. 193.
74. Jose Ortega Y Gasset — *La deshumanizacion del Arte,* Madrid, „Revista de Occî denie*, Ano 3, 1925, pp. 36—94.
75. K. Marx — *Capitalul,* voi. III, partea a Il-a, în Marx-Engels „Opere* ediţia a Il-a, Bucureşti, Ed. Politică, voi. 25/2, p. 358.
76. Etienne Souriau, *Art et liberte*, în „Rivista di Estetica[14], 11 m\ 3, 1966, pp. 321—342.
77. Konrad Fiedler, Op. *cit.*

78. Ileana Răceanu, *Omul sub semnul posibilului,* Bucureşti, Ed. Politică, 1974, pp. 133—134.
79. Gajo Petrovic, *Man and Freedom,* în „Socialist Humanîsm*, (edited by Erich From), Anchor Books, New York, 1966, p. 276.
80. Nicolas Schoffer — *Noul spirit artistic,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1973.
81. Consideraţiile care urmează au făcut, în cea mai mare parte, obiectul studiului cu acelaşi titlu pe care l-am publicat în culegerea *Arlă şi Comunicare,* Bucureşti, Ed. Meridiane 1971.
82. Radu Sommer — *Reflecţii asupra operei,* în „Revi.sla de Filozofie[1]* Bucureşti, Tom. 18, Nr. 6, 1971, p. 785.
83. Igor Strawinsky — *Gedcinken uber Musik,* Luchlerhand, 1971. p. 3i.
84. H. Marcuse — *Konterrevolution und. Revolte,* Frankfurt/ Main. Suhrkamp Verlag, 1973. p. 124—125.
85. Georg Lukâcs ■— *Tendenz oder Parteilichkeit ?* în „Die Links- kurve[w]", Juni, 1932, Reprint Frankfurt, 1971, p. 19.
86. *Idem.*
87. *Idem.*
88. *Idem,* p. 18.
89. *Irodalom es demokracia,* tradus în limba germană sub titlul : *Parteidichtung,* în G.L. „Schriften zur Ideologie und Politik". Xeuwied/Berlin, 1967, p. 400.
90. Georg Lukâcs — *Das Besondere als zentrale Kalegorie der Âstheiik,* în „Deutsche Zeitschrift fur Philosophie[w]", Berlin, 1965, Nr. 2 si 4.
91. *Idem,* Nr. 4, p. 432.
92. *Idem,* p. 433.
93. *Idem,* p. 429.
94. W. Girmes — *ZukunjtsJinien,* în „Sinn und Form", Potsdam, 1968/69.
95. G. Lukâcs — *Op. cit.,* p. 425.
9G. Bertold Brecht — „Kulturpolitik und Akademie der Kunste" (1953), în *„Schriften zur Literalur und Kunst*" II, Gesamelte Werke, (20 Bde.) voi. 19, Frankfurt/Main Suhrkamp, 1967, p. 542.
97. Moissei Kagan — *Vorlesungen zur marxislisch-leninistischen Asihetik, 2* Aufl. Berlin, Dietz Verlag, 1971.
98. de pildă Hans Koch, în „MararisrnK.s- *und Âsthetik'%* Berlin, Aufbau Verlag, 1961.
99. Al. Tănase — *Op. cii.,* p. 48.
100. Werner Hoffman — *Kunst und PoliLik,* Koln, Galerie Der Spiegel. 1969, p. 42.
101. Fr. Toinberg — *Politische Ăsthetik,* Luchterhand Verlag, Darmstadt. 1973, p. 100.
102. *idem,* p. 101.

103. A. Gehlen — *Imagini ale timpului,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1974, p. 250—251.
104. Ernst Fischer — *Op, cit.,* p. 87.
105. Fr. Tomberg — *Op. cit.,* p. 102 (sub. ns.).
106. A. Gehlen — *Op. cit.,* p. 260.
107. H. Marcuse — *Konterrevolution...* p. 98.
108. *Idem.*
109. *Surrealism* — ediţie îngrijită şi prefaţată de Herbert Read, New York, Souvenir Press LTD, 1936, p. 25.
110. H. Marcuse — *Op. cit.,* p. 104—105.
111. *Idem,* p. 111—112.
112. R. Sommer — *Op. cit.,* p. 165.
113. H. Wald — *Limbaj si valoare,* Bucureşti, Ed. Enciclopedică, 1973, p. 80.
114. *Idem.*
115. R. Garaudy ~ *Despre un realism neţărmurit,* Bucureşti, EPLU, 1968, p. 194.
116. W. Hock — *Op. cit.,* p. 8—9.
117. Novalis — *Ausgewăhlte Werke,* Leipzig, Reclam Verlag, p. 314—317.
118. W. Hock — *Op. cit.,* p. 91.
119. Apud W. Hock, Op. *cit.,* p. 94.
120. Apud W. Hoffman, *Op. cit.,* p. 30.
121. *Idem,* p. 10.
122. Marx-Engels — *Op. cit.,* p. 118.
123. *Idem.*
124. W. Hock — *Op. cit.,* p. 121—122.
125. *Idem,* p. 124—125.

Partea a II-a

LIBERTATEA ÎN PERSPECTIVĂ ESTETICĂ

Dar legiuitorul e liber?

Analiza conceptului de libertate artistică în două secţiuni distincte, dintre care prima dedicată implicaţiilor sale economice, sociologice, politice sau morale, iar cea de a doua celor specific estetice, poate părea arbitrară şi cumva artificială în raport cu desfăşurarea şi condiţionările reale ale procesului de creaţie şi receptare artistică. Ea este însă justificată în măsura în care este justificată distingerea consecventă între sferele noţiunilor de *autonomie* a artei şi de *libertate artistică,* de-atîtea ori confundate, chiar şi în lucrările de specialitate.

Faptul că procesul de autonomizare progresivă a artei, atît pe plan social cît şi pe plan estetic nu poate fi echivalat cu o sporire corespunzătoare a gradului de libertate creatoare a artistului este poate concluzia cea mai semnificativă ce o putem desprinde în urma consideraţiilor şi excursului istoric ce au constituit obiectul primei părţi a lucrării de faţă. Şi totodată principalul argument al necesităţii de a se distinge între sferele celor două noţiuni amintite.

Pentru că, indubitabil, orice istoric al artei poate produce dovezi valide pentru evidenţierea unui continuu proces de autonomizare a artei, observaţie ce-şi pierde însă valabilitatea, îndată ce va fi vorba să se demonstreze o creştere la fel de importantă, în timp, a gradului de libertate spirituală a creatorului.

Apoi, o distincţie este necesară în chiar abordarea autonomiei însăşi, întrucît termenul are o semnificaţie diferită, după cum se referă la contextul *social* sau la cel *estetic* al evoluţiei artei. Invocînd aspectele analizate în paginile anterioare, reiese că în primul caz este vorba de accepţia *istorică* a termenului, iar în cel de al doilea, de una *tipologică*.

în ambele cazuri însă ■— şi acesta este motivul pentru care le-am tratat în prima parte sub genericul raportului dintre artă şi societate — autonomia exprimă o *situaţie*

relaţională, în care arta reprezintă numai unul din poli. O perspectivă specific estetică presupune însă o analiză din interiorul artei însăşi, ca unic şi suficient termen de referinţă. Autentica libertate *artistică,* specificul, limitele şi principiile ei de funcţionare, vor putea fi puse în evidenţă numai dintr-o asemenea perspectivă intrinsec estetică, în toate celelalte cazuri —• vizînd responsabilitatea morală şi politică a artistului, legăturile sale sociale sau presiunile economice pe care le suportă ■— fiind vorba doar de una sau cealaltă din formele de autonomie a artei şi respectiv artistului.

Din punct de vedere *sociologic,* procesul de autonomie a artei coincide, cum am văzut, cu progresiva ei insti- tuţionalizare şi desprindere de alte tipuri de activitate materială, proces care a cunoscut o puternică acceleraţie în Renaştere ; Arta începe să-şi aibă carta sa, normele sale, personalul său, lăcaşurile sale proprii de oficiere, obiectele sale proprii, făcîndu-se recunoscută ca un sector particular al realităţii culturale. Artiştii, la rîndul lor, dobîndesc un statut social autonom, distinct de al altor profesii, bucurîndu-se de privilegii pe care artizanii nu le-au cunoscut. Aşadar, autonomia socială a artei este în fapt autonomia unui anumit teritoriu în interiorul cîmpului economic şi cultural. In acest context sociologic, autonomia se referă deci la un raport între activitatea artistică şi celelalte tipuri de activitate socială.

In context *estetic,* autonomia artei dobîndeşte un sens tipologic, referindu-se, de această dată, la raportul dintre operă şi realitate, la atitudinea creatorului faţă de realitate. Perspectiva estetică îşi revendică în exclusivitate dreptul de a interpreta şi motiva opera de artă. O atare viziune autonomistă, în sens estetic, consideră că opera de artă nu mai trebuie să fie neapărat reprezentarea unui aspect sau fenomen din lumea perceptibilă (deşi ea poate fi şi o asemenea repreaentare) şi că structura ei nu trebuie să fie, cu necesitate, purtătoarea unui mesaj extraestetic. Semnul estetic este eliberat de obligaţia de a fi referenţial, în mod simbolic sau sugestiv, simpla sa prezenţă asigurînd condiţia suficientă a existenţei sale.

Calitatea estetică a imaginii 'artistice, respectiv a structurii semiotice, este singura care contează, şi nu relaţia în care se află opera cu lumea exterioară ei. Interesul şi vitalitatea operei nu mai sînt căutate într-o atare raportare la realitate, întrucît opera există autonom, ca un adaus la realitatea perceptibilă .şi ca o diversificare a ei.

Această noţiune tipologică de autonomie a artei a fost dezvoltată de estetica romantică şi filozofia post- bantiană, ca teorie a caracterului *dezinteresat* al sentimentului estetic, ducînd prin absolutizare la doctrina cunoscută a „artei pentru artă".

în susţinerea teoriei lor despre autonomia legitimă a unei zone a sensibilităţii şi atitudinii estetice pure, adepţii mai recenţi ai „artei pentru artă" reiau şi absolutizează unele ipoteze ale antropologiei fizice, psihiatriei şi ipsiho-lingvisticii, privind existenţa unei anumite asimetrii între cele două emisfere cerebrale ale omului; celei stîngi îi este atribuit sediul activităţilor cognitive superioare (vorbirea, auzul, capacitatea analitico-rezolutivă) iar celei drepte controlul mişcărilor motrice şi sediul percepţiei spaţiale şi celei estetice. Ca atare, activitatea cognitivă superioară ar fi legată de una din emisfere, iar formele de viaţă afective, trăirile emoţionale profunde, de natură preconştientă, infraraţională, fiind legate de activitatea celeilalte emisfere. Pot fi distinse, aşadar, două sfere de viaţă autonome, independente şi *egal îndreptăţite la existenţă:* cea a *intelectului,* coordonatoare a activităţii noastre practice de producere a valorilor materiale şi de interpretare ştiinţifico-teoretieă a realităţii percepute senzorial, şi cea a *emoţiei,* dezinteresată de reuşita şi efectele practice ale acţiunii. în această sferă datele senzoriale sînt trăite în imediateitatea lor, obiectele fiind contemplate exclusiv de dragul valorii lor estetice. Experienţa estetică este caracterizată, aşadar, — conform mai vechei teorii kantiene — printr-un „interes dez-interesat". Lumea este percepută de artist pe calea intuiţiei, interpretată şi extinsă prin intermediul unor acte de imaginaţie creatoare. După formularea lapidară a lui Helmut Hungerland „valorile sferei intelec

tuale sînt instrumentale, cele ale sferei emoţionale sînt finale“ avîndu-şi justificarea în ele însele.

Principalele consecinţe ale acestei teorii, pentru justificarea unei ipotetice autonomii tipologice „absolute[11] a artei, sînt următoarele [1] :

1) Artistul, în calitate de creator al frumosului, trăieşte în sfera emoţiilor, posedînd un înalt grad de înţelegere senzorial-intuitivă a lumii şi de imaginaţie creatoare ;

2) Arta este considerată autonomă doar atunci cînd — asemeni unui stat independent —■ poate fi în măsură să-şi prescrie singură legi, dezvoltîndu-se şi conducîn- du-se, fără vreo tutelare politică, religioasă sau economică, numai după aceste norme proprii.

Din această perspectivă autonomistă, artistul, în calitate de unic stăpîn al domeniului său de creaţie, determină în mod liber mijloacele şi metodele prin intermediul cărora viziunea sa creatoare urmează a fi transpusă în opera de artă. Aceasta are a asculta aşadar numai de imperativele ei autarhice, logica valorilor estetice fiind independentă de cea a dezvoltării istorico- socrale.

Formularea teoretică a unor atare principii ale autonomiei artei — schiţate prima oară în chip intuitiv prin 1890 de sculptorul miinchenez August Engel * — coincide, după Harold Osborne, cu *naşterea conştiinţei de sine a esteticii.* Principiile estetice universale, latente în arta trecutului, ies acum la iveală, mai estompate la început, dar tot mai evidente odată cu trecerea timpului, preluînd funcţia de ghizi conştienţi ai activităţii creatoare. Dacă, în trecut, artiştii creaseră prin intuiţie şi instinct, opere

Care vorbea încă de atunci despre o asemenea artă abstractă, fără raportare la realitate, ca fiind ,,o artă care nelinişteşte sufletul uman prin forme ce nu seamănă cu nimic cunoscut, care nu reprezintă nimic şi care nu simbolizează nimic ; o artă care funcţionează doar cu forme liber inventate, *ca* şi muzica prin note liber inventate".

cu o mare valoare estetica autonomă ■— cum ne-o confirmă posibilitatea de a le integra azi, ca atare, în galeriile „Muzeului Imaginar[41] propus de Malraux — în timp ce din punct de vedere conştient se conformau cerinţelor sociale sau religioase, acum funcţia estetică intrinsecă începe să fie amplu analizată şi urmărită cu precădere în timp ce orice altceva tinde să fie considerat ancilar sau irelevant. Cu alte cuvinte, statutul autonom al *valorii artistice* — care face posibilă aprecierea şi judecarea ei independent şi distinct de alte tipuri de valori materiale sau spirituale — nu reprezintă o achiziţie de dată recentă, datorată esteticii post-kantiene şi celei romantice, el cristalizîndu-se în perioadele timpurii ale istoriei artei, odată cu geneza sentimentului estetic. Relativ recentă este numai conştientizarea teoretică şi exacerbarea acestei autonomii sub forma unei doctrine autarhice asupra artei, existentă în sine şi pentru sine, izolată de restul realităţii.

Că o asemenea autonomie nu este posibilă decît ipotetic sau ca deziderat, nu însă ca realitate, am încercat să demonstrez în prima parte a lucrării de faţă. Pasul următor va fi însă evidenţierea faptului că pînă şi în condiţiile presupunerii — pur speculative — a posibilităţii unei asemenea poziţii autonome a artei, atît în plan social cît şi în cel axiologic, *libertatea specific artistică* a creatorului nu este semnificativ mai mare decît în cazul artei, atît de puţin autonome, a Antichităţii sau Evului Mediu. Ceea ce, pe de altă parte, înseamnă că arta abstractă şi cea nonfigurativă nu oferă, prin ele însele, mai multă libertate *artistică* creatorului decît, să zicem, arta atît de minuţios mimetică a neo-clasicismului sau cea de expresie foarte recentă a hiperrealismului. Cu alte cuvinte, în ciuda unor păreri încă larg răspîndite, pledoaria pentru, sau demonstrarea unei *autonomii* absolute a artei nu poate fi echivalentă cu pledoaria pentru, sau demonstrarea totalei *libertăţi* de creaţie a artistului.

Am ajuns astfel la un stadiu al cercetării cînd devine evidentă şi presantă — cum am mai spus ■— necesitatea utilizării riguros distincte a noţiunilor de *autonomie* a

artei şi de *libertate* artistică, considerate încă, adesea, echivalente.

Dacă putem considera că artistul are un statut *autonom,* atunci cînd el *îşi este propriul său legiuitor,* prescriindu-şi singur legile şi normele de conduită creatoare, *libertatea* sa de creaţie ar fi totală abia în condiţiile în care el ar avea şi posibilitatea de a-şi prescrie *orice legi doreşte,* după liberul şi bunul său plac. Aşadar, dacă artistul îşi poate propune să se rupă şi izoleze, în mod programatic, de societate (cu toate consecinţele negative ale unui asemenea gest) dobîndind astfel o autonomie individuală totală, el nu va putea atinge, automat, şi un grad corespunzător de libertate artistică, limitele şi eficienţa ei nedepinzînd decît în prea mică măsură de voinţa şi deciziile sale conştiente. A fi autonom şi a-ţi dicta propria tablă de legi, încă nu înseamnă că pot.i să-ţi prescrii — în condiţiile eficientei lor reale şi nu a unui deziderat utopic — *orice* legi vrei. Nu ajunge să fii propriul tău legiuitor, pentru că. în planul concret al creaţiei, *nici legiuitorul nu e cu totul liber*. Chiar şi atunci cînd crede că-şi dă singur legea, artistul suportă legea sistemului-artă. Chiar şi în actul, aparent atît de liber, al alegerii unui stil personal, ca singularizare a expresiei sale personale, artistul devine prizonierul subtilelor raporturi de intercondiţionare — evidenţiate de Rotând Barthes — dintre stil şi .,scriit.ură“, ca expresie a unui gen (respectiv a evoluţiei sale istorice) şi a unei epoci. „Alegîndu-se“ artist, individul devine, conştient sau nu, mandatarul unui context artistic care îl premerge, astfel încît şi atunci cînd trăieşte cu convingerea demiurgă a posibilităţii sale de a inventa şi a se inventa, el nu este, în mare parte, decît instrumentul heteronom al unei deveniri legice a artei.

Libertatea, specific estetică, a artistului nu depinde decît indirect de factorii exteriori domeniului propriu-zis al creaţiei artistice, spaţiul ei de manifestare fiind circumscris de condiţiile perene ale actului de creaţie umană în genere, de condiţia spirituală specifică a artei şi de

limitele capacităţii de invenţie, sinteză creatoare şi expresie comunicativă a conştiinţei umane.

Istoria autonomizării progresive a artei nu poate fi deci socotită drept dovadă a unei evoluţii echivalente a gradului de libertate artistică. Ceea ce diferă de la epocă la epocă, este numai gradul de autonomie, în plan social, a artistului, nu şi libertatea sa care, în mare, este o *constantă a creaţiei artistice,* ce a funcţionat întotdeauna şi în lipsa conştientizării şi definirii ei teoretice. Pentru a ne clarifica şi reaminti cît de autonomă a fost şi poate fi arta, este util să facem apel la istoria artei, la sociologie şi economia politică. Asupra libertăţii reale de care dispune artistul în cadrul procesului de creaţie nu ne vom putea edifica însă decît iluminînd fenomenul cu ajutorul esteticii şi psihologiei artei.

Considerarea libertăţii drept unul din invarianţii activităţii de creaţie artistică implică faptul că ea poate fi regăsită ca dimensiune spirituală şi în acele opere timpurii ce premerg însăşi apariţia conceptului de „artă" sau de „libertate artistică[41]. Ceea ce ridică problema posibilităţii unei existenţe reale a libertăţii artistice şi în lipsa conştientizării ei de către artist. Cu toate acestea au fost luate în consideraţie, multă vreme, numai acele forme de expresie ale libertăţii artistului, care erau influenţate nu numai de condiţiile obiective ci şi de conştiinţa subiectivă a respectivelor condiţii şi a gradului de libertate, deci de actul reflecţiei asupra lor. Iar aceste aspecte vizau în primul rînd condiţionările morale, sociale, politice şi economice ale procesului de creaţie, ţinînd însă, cum am văzut, de statutul mai mult sau mai puţin autonom al artistului, şi mai puţin de stadiul libertăţii sale artistice. De aici şi confuzia amintită între autonomie şi libertate artistică, precum şi luarea în discuţie aproape exclusiv a condiţionărilor extra-estetice ale libertăţii de creaţie, şi abordarea ei doar în planul general al raportului artă-societate. Din această perspectivă conturul libertăţii *artistice* apare însă extrem de confuz şi incomplet, întrucît nu sînt resimţite ca limite

ale libertăţii decît acelea de care individul este conştient, respectiv normele imperative (sociale, politice, morale şi chiar estetice) şi limitările empirice, concrete (de pildă, imposibilitatea fizică, resimţită de Brâncuşi, de a realiza, cu ajutorul mijloacelor materiale şi tehnice de care dispunea, o „măiastră" de dimensiunile gigantice ale Turnului Eiffel). Dacă această „libertate sociologică[14] a artistului, decurgînd direct din autonomia socială a artei, este diminuată, aşadar, numai de către acele limitări care, potrivit esenţei lor, pot fi conştientizate ca îngrădiri ale libertăţii într-o situaţie reală dată, libertatea *artistică* în calitate de invariant al artei, deci libertatea specifică, a creatorului, cunoaşte determinări şi limitări mai subtile, care nu toate îşi găsesc ecoul în reflecţia subiectivă a individului asupra condiţiei acţiunilor sale. Rămîn de obicei neconştientizate acele limitări de ordin psihic, a căror existenţă determinismul o presupune în opoziţie cu indeterminismul, şi a căror investigare obiectivă a devenit posibilă abia odată cu dezvoltarea psihologiei şi esteticii informaţionale, şi cu utilizarea perspectivei deschise asupra artei de teoria comunicaţiei. Aşa se explică şi faptul că nu a existat pînă acum decît o abordare general-filozofică dar nu şi o abordare *specific* estetică a libertăţii artistice, aceasta neputînd fi pusă în evidenţă, cum am văzut, doar pe calea tradiţională a introspecţiei şi generalizării experienţei subiective, proprii sau colective.

Spre a putea pune în evidenţă condiţiile reale, *operaţionale,* ale unei asemenea libertăţi, specifice, ca trăsătură perenă a artei, va trebui să părăsim viziunea globală asupra artei, ca fenomen social complex, viziune pe care ne-am însuşit-o în prima parte a lucrării, spre a ne opri la nivelele esenţiale şi specifice ale structurii sistemului artă : cel al creaţiei, cel al comunicării şi cel al receptării.

Va putea fi astfel pusă în evidenţă şi o altă categorie de limitări şi condiţionări, de asemeni mai puţin conştientizate, ale libertăţii artistului, manifeste în cadrul intercondiţionărilor dintre intenţionalitate şi spontanei

tate ; libertate şi cultură ; tradiţie şi inovaţie ; expresie individuală şi scriitură, libertate şi adevăr etc.

Comun însă tuturor acestor forme şi manifestări ale libertăţii artistice, ca şi îngrădirilor şi condiţiilor mai sus amintite, este faptul că ele devin evidente numai *din perspectiva artei însăşi,* permiţînd o tratare estetică *per se,* în cadrul şi limitele stricte ale esteticii, ca disciplină ştiinţifică independentă.

A. PLANUL CREAȚIE!

AJ. LIBERTATE — INFORMAȚIE — REDUNDANȚĂ

A'1. „Consumul" de libertate, ca proces creator

Convingerea *intuitivă* că arta reprezintă unul din domeniile predilecte de manifestare a libertăţii spirituale una din ipostazele ei definitorii, îşi găseşte o primă confirmare obiectivă, ştiinţifică, în perspectiva deschisă asupra artei de către estetica informaţională.

Un principiu fundamental al esteticii informaţionale — ce priveşte opera de artă ca purtătoare a unui mesaj informaţional în cadrul unui proces de comunicaţie — este acela că nu poate fi recunoscută, deci identificată şi fixată decît o constelaţie de semne sau evenimente suficient de bine determinate. Ceea ce este total nedeterminat (haos) nu poate fi nici identificat nici fixat, trebuind să fie transpus mai întîi într-o stare oricît de slab determinată, spre a deveni identificabil. Stările determinate şi deci identificabile se numesc, „stări de ordine". în funcţie de diferitele grade de determinare a unor stări, putem stabili şi mai multe grade de ordine. Distingem astfel între stări (sau evenimente) deplin determinate, slab determinate sau ne-determinate. Stările macrofizice, cum de pildă căderea liberă, mişcarea sistemului planetar sau structura cristalelor, ciclurile de oscilaţie, etc. sînt puternic determinate. Anumite evenimente microfizice, precum salturile cuantice, de pildă,

sînt nedeterminate. Evenimentele de limbaj, aşa cum apar în cadrul procesului de comunicare, sînt, ca stări convenţionale, cel mai adesea slab determinate. In categoria acestora se înscriu şi *stările estetice,* precum distribuţia culorilor într-un tablou de Tizian sau sistemul notelor într-o sonată de Beethoven. Procesele de realizare estetică se caracterizează aşadar prin procedee slabe sau ne-determinate, astfel încît, rezultatul lor, starea estetică, se sustrage aproape total previziunii, respectiv imaginaţiei anticipative, devenind evidentă şi putînd fi recunoscută, ca mesaj cu sens, abia odată cu realizarea şi numai prin realizare. Întrucît cazurile extreme amintite, cel de totală determinare şi cel de indeterminare absolută (haos) exclud ambele, cum vom vedea, posibilitatea libertăţii, rezultă că form'a în oare se află plasată arta, ca stare slab determinată, reprezintă intr-adevăr unicul domeniu de manifestare a libertăţii.

Un alt argument al esteticii informaţionale, în favoarea ideii că arta reprezintă o ipostază definitorie a libertăţii, ni-l furnizează teza conform căreia „un obiect sau o stare devin estetice numai atunci cînd în procesul realizării lor a fost *consumată libertate,* aşadar, cînd ele sînt produsul unui proces statistic de alegere dintr-un repertoriu de semne“ [2]. In orice proces de creaţie estetică, libertatea selectivă a artistului se transferă treptat asupra produsului distribuţiei elementelor materiale din repertoriul utilizat. Pentru că, procesul de creaţie artistică (respectiv de producere a unor stări estetice) se bazează pe preexistenţă unui „repertoriu*[4] de elemente materiale, fizic determinate (culori, tonuri, silabe, etc.) repertoriu ce este transpus creator, adică *selectiv,* într-un „purtător material*[4] al stării estetice. Noţiunea de *creativ* (nou, inovativ, original) corespunde celei de „selectiv” în sensul că momentele „creative[11] ale unei stări nu pot fi realizate decît pe baza unor procese de selecţie, ce presupun *libertatea de alegere între măcar două posibilităţi de acţiune instaurativă.* în acest sens, producţia estetică poate fi considerată ca o trecere de la un reţpertoriu de semne cu un înalt grad de indeterminare, la un produs

ce oferă percepţiei o anumită stare de ordine şi coherenţă, în cadrul unui proces conştient de selecţie şi „consum de libertate[11].

Această libertate de alegere, consumată progresiv în cursul procesului de creaţie, asigură gradul necesar de imprevizibilitate obligatoriu pentru apariţia oricărei stări estetice. Alcătuirea structurii ei semiotice nu trebuie să fie determinată, previzibilă, deductibilă. Spre deosebire de stările fizice, cele estetice nu pot fi descrise cauzal. Scriind o poezie, autorul va şti abia la sfîrşit în ce măsură e reuşită din punct de vedere artistic, iar pictorul ce trudeşte la un tablou nu ştie niciodată de la început unde va pune ultima trăsătură de penel şi cum va arăta ea. Procesele estetice nu pot fi, deci, anticipate. Frumuseţea nu este, în planul realului, un fenomen necesar, ci o apariţie întîmplătoare.

Procesul de creaţie artistică porneşte de la o stare de echiprobabilitate, fiecărui semn al repertoriului reve- nindu-i aceeaşi valoare a probabilităţii de a fi selectat. Dar în cursul procesului de realizare artistică, probabilitatea cu care anumite semne pot fi alese creşte, în vreme ce pentru alte semne ea descreşte în mod corespunzător, sfîrşind prin a dispărea cu totul. Cînd pictorul îşi apropie cărbunele de cartonul imaculat pentru a începe o schiţă, probabilitatea de apariţie a oricărui semn (dreaptă, curbă, unghi, etc.) este aceeaşi, deci şi *libertatea de alegere este maximă.* Pe măsură însă ce tema prinde contur şi se apropie de definitivare, devine evident că anumite semne nu mai pot apărea fără a contrazice logica internă a întregii construcţii şi deci efectul estetic. Observaţia rămîne valabilă pentru orice alt gen de artă, de la muzică la literatură.

Procesul de realizare a unei stări estetice al cărui grad de esteticitate este caracterizat, conform teoriei informaţiei, prin numărul de alegeri disponibile pentru fiecare semn în parte, aşadar prin parametri ai libertăţii, se desfăşoară astfel încît prezintă la început, cînd incertitudinea în raport cu rezultatul final atinge cea mai înaltă valoare, un stadiu maximal al libertăţii de alegere.

Această libertate este însă consumată progresiv în timpul procesului de realizare a operei de artă, este absorbită de compoziţia acesteia, în vreme ce divizarea semnelor, ordinea, constrîngerea, cresc în mod corespunzător. Informaţia estetică pe care ne-o oferă opera la sfîrşitul acestui proces este măsurabilă deci prin numărul alegerilor disponibile ce au fost consumate, prin libertatea cheltuită.

A-4.

Măsurarea informaţională a libertăţii

Aşadar, din perspectiva teoriei informaţiei, existenţa libertăţii de alegere şi de decizie este condiţia obligatorie a actului de creaţie artistică. Procesele ce poartă în întregime amprenta necesităţii încetează de a mai fi creatoare. Vorbim de un *minimum* de libertate de alegere acolo unde nu ne este dată decît posibilitatea deciziei între două variante, deci cel puţin o alternativă. Din punctul de vedere al teoriei informaţiei, această libertate de alegere are atunci o valoare de 1 bit, mai exact, în urma consumării ei va rezulta o informaţie de valoarea unui bit.

Un cîmp de posibilităţi (de alternative) împreună cu capacitatea de a alege între ele, defineşte, aşadar, noţiunea de libertate, ca premisă axiomatică a libertăţii de creaţie.

Pornind de aici unii cercetători [3] au încercat să pună la punct un procedeu matematic de calculare a valorii libertăţii ce a stat la baza unui act decizional. Posibilitatea de a stabili în mod obiectiv o unitate de măsură a libertăţii consumate de-a lungul unui proces de creaţie ar fi extrem de fructuoasă şi pentru stabilirea gradului de artisticitate a unei opere, deoarece cu cît aceasta a rezultat în urma unui număr mai mare de alegeri şi decizii instaurative, cu atît mai mare va fi cantitatea de informaţie estetică pe care o transmite.

Încercînd să elaboreze o teorie matematică a libertăţii, A şi D. Gabor încep prin a exprima libertatea prin diversitatea deciziilor efectiv luate, în caz contrar ea fiind percepută ca inexistentă (cu condiţia ca această diversitate să nu fi fost impusă •— precum, de pildă,, diversitatea uniformelor în cadrul armatei). Pornind de aici ei formulează 5 postulate menite să ducă la o unitate de măsură pentru gradul de libertate a unei decizii (alegeri) ca produs al unui factor de diversitate şi al unui factor de independenţă :

a) Cînd toţi indivizii au luat aceeaşi decizie, libertatea a fost nulă. (In acest sens rezolvarea unei probleme de creaţie de către diferiţi artişti, avînd ca rezultat o soluţie sensibil egală, dovedeşte că problema este definitiv închisă. nemaipermiţînd nici o iniţiativă creatoare şi nemai- oferind deci nici posibilitatea unei minime libertăţi de alegere) ;

b) Libertatea este de asemenea nulă cînd diversitatea a fost impusă ;

c) In toate celelalte cazuri, libertatea are o valoare pozitivă (1-^1) ;

d) Dacă rezultatul statistic al alegerii este grupat conform m>ai multor caracteristici ale celor ce au efectuat alegerile respective (fiind luate în consideraţie, aşadar,, mai multe condiţii posibile ale deciziilor lor) mărimea calculată a libertăţii nu trebuie să crească ;

e) Măsura libertăţii trebuie să fie independentă de gruparea statistică arbitrară a materialului asupra căruia s-au operat selecţiile şi alegerile respective [1].

Ca factor de diversitate este introdusă o mărime lo- garitmică. ce coincide în anumite situaţii speciale cu măsura shannoniană a informaţiei avînd. ca şi acesta,, următoarele proprietăţi fundamentale : 1) de a creşte cînd creşte posibilitatea de alegere (respectiv sortimentul) şi 2) în cazul unui repertoriu dat (sortiment) de posibilităţi pentru alegere şi selecţie, atinge o valoare maximă atunci cînd tuturor alegătorilor le revine un număr egal de posibilităţi de alegere. Acest factor satisface postulatele *a* şi c.

Pentru factorul de independenţă rezultă o expresie mai puţin intuitivă, plasată între 0 (cînd decizia alegătorilor este total determinată de situaţia lor) şi *1* (cînd decizia alegătorilor este stochastic independentă de situaţia lor). Factorul de independenţă satisface postulatele b şi d.

Obiecţia principală ce cred că se poate aduce acestei teorii matematice a libertăţii priveşte *incapacitatea ei de a distinge între diferitele tipuri şi semnificaţii ale libertăţii exprimate prin decizie şi selecţie.* De pildă, în ceea ce ne priveşte, această teorie nu face distincţia între libertatea de alegere „a unei rame“ pentru tablou şi cea de alegere a unei teme sau modalităţi stilistice. Cu alte cuvinte, într-un context sooio-eultural în care fiecare pictor poate alege, să zicem, între cîteva zeci de modalităţi stilistice dar dispune numai de un singur sortiment de rame ar exista un acelaşi grad de libertate ca şi într-un context în care situaţia este inversă.

Libertăţile trebuiesc aşadar apreciate şi interpretate şi nu calculate pur şi simplu de-a valma. De aceea unităţile de măsură nu pot fi stabilite, în cazul libertăţii, pe calea unei neutralităţi şi obiectivităţi pur ştiinţifice, în ele trebuie să-şi afle loc şi componenta ideologică a libertăţii. De aceea, procedeul propus mi se pare inoperant pentru situaţiile cu semnificaţie axiologică şi deci şi pentru artă. Ceea ce nu înseamnă că unele aspecte şi caracteristici (factori de creştere sau anihilare a libertăţii) puşi în evidenţă de teoria respectivă sau de estetica informaţională, în genere, îşi pierd relevanţa. Dimpotrivă, ele vin fie să confirme o intuiţie, argumentată pînă acum doar speculativ, fie să pună în lumină comportări paradoxale, mai puţin luate în seamă sau chiar deloc conştientizate, ale factorului libertate, în cadrul actelor noastre decizionale.

Aşa de pildă, consideraţiile de mai sus (respectiv dezvoltarea postulatelor *d* şi e) permit o surprinzătoare concluzie privind falsitatea impresiei că teribilismul, excentricitatea sau originalitatea cu orice preţ, reprezintă indiciul unei mai mari libertăţi a operei sau artistului

respectiv. Pentru că ridicarea gradului de libertate, pînă la o valoare maximă, poate fi obţinută numai pe calea sporirii corespunzătoare a alternativelor, a posibilităţilor de alegere oferite, nu însă şi pe cea a repartizării statistice rezultate. Cu alte cuvinte, libertatea unui sculptor de a modela o statuie creşte foarte mult dacă pe baza dezvoltării materialelor plastice şi a altor tipuri de substanţe artificiale va avea la dispoziţie zece feluri de materii prime diferite pentru a-şi materializa ideea, în loc de numai două sau trei, ca în trecut. Dimpotrivă, gradul libertăţii sale reiale nu va fi în nici un fel influenţat de faptul că, în timp ce toţi ceilalţi sculptori ai unei colectivităţi date au ales, de pildă, bronzul, el este singurul oare lucrează cu mase plastice.

O altă sugestie preţioasă pe oare o datorăm interpretării postulatelor de miai sus priveşte *capacitatea libertăţii de a se auto-limita,* respectiv de a funcţiona drept *criteriu limitativ* al propriului său domeniu de exercitare. Caracterizarea procesului creiator drept un proces în cursul căruia se „consumă" libertate, evidenţiează faptul că fiecare alegere, fiecare decizie luată, modifică situaţia dată (respectiv cîmpul de posibilităţi) şi codeter- mină astfel măsura viitoarei libertăţi de .alegere, în acelaşi fel în oare, pe baza regulilor gramaticale, cuvintele deja pronunţate sau scrise determină diminuarea posibilităţii de alegere a cuvintelor următoare. îneepînd să dea gândului şi aspiraţiei sale forma expresiei materiale, artistul păşeşte de bună voie ântr-o lume a limitelor şi constrîngerilor progresive, o lume în oare libertatea sa devine, din libertatea absolută şi ne-limitată a gîndului, libertatea *faptei* îngrădită de însăşi alegerea proiectului şi limitată de deciziile instaurative anterioare, acea libertate care dînd fiinţă proiectului, gîndului, aspiraţiei, ţine cont de necesitate şi de limită ca de corelatul indispensabil al împlinirii lor reale. într-o lume care nu cunoaşte limite, libertatea este lipsită de viaţa devenirii, de dramatismul biruinţei, vidă de orioe substanţă creatoare. De aceea, ca să ne întoarcem la încercarea de a găsi o măsură a „consumului[11] de libertate implicat de

orice creaţie, vom spune că aceasta nu depinde numai de situaţia de pornire (de întinderea cîmpului de posibilităţi avut la îndemînă) şi de cea finală (ca sumă a deciziilor luate în cadrul procesului instaurativ), ci în aceeaşi măsură de drumul ales *prin* situaţiile intermediare. Astfel, alegerea unei situaţii anarhice (respectiv traiectoria printr-un spaţiu lipsit de limite, sau populat doar de limite arbitrare, nedefinite şi tranzitorii) reprezintă numai o aparentă cucerire a unei libertăţi maximale posibile, întrucît în realitate face imposibilă orice coordonare conştientă a factorilor de depăşire, orientaţi tocmai spre posibilizarea situaţiilor de alternativă, de alegere.

O restrîngere a *libertăţii poate însemna aşadar o sporire a libertăţii reale,* în sensul în care evitarea haosului, spontaneităţii oarbe sau a arbitrariului absolut în creaţie este sinonimă cu acceptarea şi conştientizarea unei limite ce înconjoară un spaţiu în interiorul căruia libertatea de alegere dobândeşte un sens şi o finalitate justificativă. In felul acesta, limitele libertăţii de creaţie pot funcţiona, cum am mai spus. şi ca limite definitorii ale propriului ei domeniu de exercitare — arta. Pentru că acolo unde libertatea îşi pierde rostul unei depăşiri cu sens, actul de instaurare decade din rangul unui gest uman creator, în situaţia pur naturală, a unor simple permutări fizice, deci iese din sfera culturii spre a reveni în cea a naturii. Dar în natură nu există libertate, ci doar întîmplare. In mod paradoxal, ambiţia dobândirii unei libertăţi absolute, ne-limitate, duce la anihilarea oricărei libertăţi posibile. Este ceea ce conştiinţa artistică lucidă a intuit dintotdeauna acceptînd tirania fructuoasă a *cartonului* sau a *normei* estetice. Desigur nu ca sentinţă definitivă, dar ca punct de referinţă şi orientare a propriilor explorări creatoare. Este, în parte, şi ceea ce caracterizează puterea de fascinaţie a uneia din cele mai universale norme estetice, sintetizată prin divina proporţie[44] a *numărului (sau secţiunii) de aur.* chintesenţă a frumosului şi armoniei (ca înduplecare a limitei). Aflat, ca relaţie fundamentală, la baza tuturor diviziunilor formei umane, a structurii plantelor, cristalelor sau sistemelor plane

tare, la baza proporţiilor operelor arhitectonice şi plastice considerate frumoase, la baza celor mai plăcute acorduri muzicale, proporţia numărului de aur a fost acceptată vreme de secole drept canon artistic, cheie a oricărei morfologii artistice.

A.I.3.

Redundanța, ca limită a libertății de expresie

In contextul abordării operei de artă ca purătoare a unui mesaj şi ca element declanşator al unui proces de comunicaţie, *redundanţa* ne apare drept una dintre acele limite în raport cu care libertatea se menţine la un nivel constructiv şi eficient, deci creator, oprimîndu-şi acea forţă malefică, de anihilare şi dezintegrare a sensurilor pe care o iradiază atunci cînd se dezlănţuie orb, într-o anarhică respingere a oricăror norme şi responsabilităţi.

Redundanţa reprezintă, în cadrul esteticii informaţionale, acea cantitate de informaţie pe oare trebuie să o reducem din valoarea informaţională maximă a unei opere, pentru oa aceasta să poată fi percepută *senzorial* şi conştientizată ca un mesaj cu sens. Pe baza ei putem aprecia randamentul cu care se transmite „mesajul" artistic. raportul dintre ceea ce este strict util şi halou]
— inevitabil din punct de vedere psihologic — ce-l înconjoară, facilitînd percepţia.

Un mesaj, respectiv o operă cu o structură semiotică absolut „originală", ce ar fi construită din semne total imprevizibile, rezultat al unei libertăţi de alegere total ne-limitate, nu ar mai avea pentru receptor decît semnificaţia unui semnal fizic, fără sens (zgomot), întrucît ar depăşi cu mult capacitatea de receptare şi de selecţie a conştiinţei.
Redundanţa estetică ne previne aşadar şi ea asupra erorii implicate în înţelegerea libertăţii de creaţie ca spontaneitate, hazard sau aleatorism total. Ea ne aver

tizează asupra faptului că trecerea de la situaţia de dezordine particulară a elementelor (entropie) la ordonarea lor compoziţională (informaţie) — de exemplu trecerea culorilor din distribuţia întâmplătoare, de pe paletă, în oea compoziţională, de pe pînză ■—• nu este, în cadrul procesului de realizare estetică, un act arbitrar, aflat la discreţia bunului plac. Libertatea de alegere ce stă la baza oricărui proces estetic nu este un proces de pură spontaneitate, ci o alegere, deci un şir de alternative, conţinutistic diferite. Fiecare ordonare, fiecare repartizare şi alegere a unor elemente este condusă, *conştient sau nu,* de o anumită regulă, de o anumită *normă limitativă,* care are rolul de a introduce o redundanţă. Ele asigură astfel posibilitatea receptării întrucî-t oferă spectatorului posibilitatea prevederii statistice a unui anumit şir de semne ou o informaţie subiectivă ridicată. Această posibilitate de prevedere aduce după sine caracterul inteligibil al mesajului. Avem aici încă un argument în favoarea postulatului că libertatea artistică funcţionează şi ca un „criteriu delimitativ[43] al propriului ei domeniu de exercitare — arta — întrueît, dincolo de valorile ei maxime, posibile în raport cu limita exprimată de redundanţă, mesajul estetic se transformă în „zgomot[44] ininteligibil, anulîndu-se ca atare.

Redundanţa unui proces estetic — ca limită a unei libertăţi artistice *eficiente* — poate fi stabilită pe mai multe căi, corespunzătoare celor trei dimensiuni ale semnului estetic : în mod *sintactic* (prin gramatică şi sintaxă), în mod *semantic* (prin obiectualitate sau prin fabulaţie) şi în mod *pragmatic* (oarecum sub forma presiunii unor tendinţe ideologice, politice sau religioase). în acest din urmă caz, artistul va trebui să ţină seama, în alegerea structurii semantice a operei, de „cîmpul ideologic[45] în care va fi decodificată opera. Este vorba despre acele aspecte de ordin social-istoric ce-l obligă să confere operei sale o anumită redundanţă *pragmatică,* pentru a-i asigura contactul cu publicul. Receptarea mesajului artistic este, astfel, condiţionată, între altele, şi de cultura medie a grupului sociocultural căruia i se adresează. Se inserează

aici şi toate acele convenţii artistice şi sociale ce premerg actul de creaţie individual, a cărui libertate este limitată astfel de presiunea istoriei şi a tradiţiei, problemă asupra căreia vom reveni mai pe larg în paragraful imediat următor.

Obligativitatea caracterului mai mult sau mai puţin redundant pentru orice proces de creaţie artistică ne avertizează de faptul că nu orice repartizare improbabilă — deci *absolut* liberă — a semnelor este şi una estetică. A. Moles a demonstrat că orice posibilitate de alcătuire a unei ştiri, a unui mesaj estetic, este cuprinsă între două limite extreme :

a) *originalitatea perfectă,* ce poate fi obţinută numai prin intermediul unui şir de semne total imprevizibile şi total ininteligibile, şi

b) *banalitatea absolută* — prezentă în cazul unui mesaj total inteligibil, total redundant, care nu aduce receptorului nici o informaţie nouă, dar este foarte uşor de înţeles, oa de pildă în cazul receptării la nesfîrşit a aceluiaşi şir de semne [5].

Gradul de interes şi de atractivitate estetică al unui mesaj, pentru receptor, este dependent de relaţia dintre cantitatea totală de noutate a ştirii şi cantitatea de nou pe care receptorul o poate prelua din acel total. Mesajul este pentru el lipsit de orice valoare cînd este prea complex —■ sub aspectul noutăţii — spre a mai putea fi înţeles.

Nu e vorba, desigur, de a neglija sau contesta importanţa surprizei pentru interesul imaginii. Şocul, plăcerea pe oare o suscită enunţul unui just raport, neremarcat pînă atunci şi devenit deodată evident, ridică valoarea estetică a mesajului respectiv. Trebuie însă ca noutatea exprimată prin surprinderea unui nou raport formal să rămînă *omologabilă.* Teza lui Andre Breton, conform căreia totul, absolut totul, în domeniu creaţiei artistice spontane, este susceptibil de a fi ratificat de imaginaţie şi de percepţie, este evident contrazisă de legile redundanţei. Meritul imaginii ar consta — după Breton — exclusiv în noutatea ei *absolută,* în caracterul

inedit, deconcentrant şi — ă la lettre — în *in-imaginabilul* asociaţiilor de sens pe eai-e artistul ni le propune. Este aici o contradicţie fundamentală, întrucît o imagine, spre a putea fi percepută estetic, trebuie să rămînă imaginabilă.

Semnificaţia unei opere, pe care a putut s-o conceapă şi s-o *perceapă* un singur individ, nu mai emoţionează pe nimeni. Cum observă cu îndreptăţire Roger Caillois, cu referire la arta fantastică — „este bine să uimeşti, dar simplul arbitrar, simplul incongruent nu înseamnă nimic : *trebuie să uimeşti cu îndreptăţire*

Din jocul contradictoriu între aceste două limite, banalitateHoriginalitate, va lua naştere deci valoarea optimă a mesajului. „De la oferta unei pluralităţi de universuri formale — notează U. Eeo — dată de ordinea optimal ■«deschisă» a unei opere, pînă la oferta haosului nediferenţiat al dezordinii totale, lipsită de orice posibilitate de consum estetic, nu e decît un pas. Doar o dialectică oscilatorie poate asigura aici succesul creatorului[11 6]. Dacă procesul de creaţie evoluează în sensul ce merge de la originalitatea totală spre banalitatea totală, atunci el va fi un proces de *organizare* a elementelor. Drumul invers, de la banalitate, de la legitatea şi constrmgerea deplină, spre originalitate, spre hazard şi o sporită libertate de alegere, este propriu procesului de *dispersare* a elementelor semnice.

Devine astfel încă o dată evident rolul esenţial pe care libertatea de alegere şi de selecţie a semnelor din oare este alcătuit un mesaj, convertită într-un grad optim de improbabilitate a sa, îl joacă în asigurarea unui nivel de esteticitate ce îl deosebeşte de formulările limbajului uzual. Pentru că. parcurgînd treptat drumul de la polul banalităţii totale la cel al originalităţii absolute, vom remarca în structura mesajului mutaţii ce fac ca dintr-o informaţie „documentară" (ce ţine de domeniul precizărilor concrete) să obţinem, prin dispersare, respectiv prin înlăturarea balastului redundant (şi deci prin sporirea libertăţii de alegere a emiţătorului) o informaţie estetică. Ne putem imagina astfel tehnica impresionismului, ca

provenind din tehnica picturii naturaliste, în urma unui asemenea proces de dispersare ce măreşte gradul de libertate de care dispune creatorul. Prin reducerea obiec- tualităţii concrete în arta naturalistă ia naştere — vorbind în termenii esteticii informaţionale — o transpunere „statistică[14] a structurii semnice a operelor respective în direcţia unei mai mari improbabilităţi, aşadar a unei informaţii estetice mai ridicate. Şi „versul liber“ este un rezultat al dispersiunii estetice, oare se raportează la forţa opusă, organizatoare, configurativă, a oricărei versificări de tip clasic. Un alt exemplu tipic de „dis- persiune", deci de sporire a libertăţii de alegere, îl reprezintă proliferarea aşa-numitelor „opere deschise[14], care se pretează mai multor interpretări, având ca trăsătură de bază o mare ambiguitate, o mare polivalenţă semantică. Această fluiditate semantică a operelor „deschise[14], bazate pe un grad mai scăzut de ordine fixă, deschide posibilităţi variate de organizare, prin participarea directă a contemplatorului la „închiderea[15] structurii ei formale, ceea ce ridică totodată, în mod simţitor, libertatea de alegere de care dispune receptorul în „consumarea" estetică a operei.

A.Ii. PRESIUNEA NECESARULUI INTRINSEC

Din perspectiva abordării sociale, sau etico-filozofice a artei — perspectivă utilizată în prima parte a lucrării noastre — polul opus, la care se raportează autonomia artei şi respectiv a artistului, *necesitatea,* apare ca o limitare extrinsecă artei, fiind reprezentată de constrîngeri şi îngrădiri ce nu sînt dictate de legitatea internă a dezvoltării artei, de logica creaţiei sau de coherenţa structurală a operei, ceea ce nu înseamnă că sînt prin aceasta mai puţin importante, mai puţin legitime în conjunctura istorică şi socială dată. Acest tip de necesitate nu poate fi opus însă *libertăţii artistice,* oare nu se raportează decît la universul intern al artei, la parametrii specific estetici ai creaţiei.

De aceea, cînd abordăm libertatea în plan strict estetic, necesitatea la care ea se raportează este una *intrinsecă artei.* Aceasta, pe de o parte, întrucît spre deosebire de ştiinţă, filozofie, etică şi chiar religie, procesul de creaţie artistică reprezintă, din punct de vedere spiritual, propria sa necesitate (chiar dacă în dimensiune pragmatică arta satisface, adiacent, şi alte necesităţi, uneori vitale, ale societăţii), iar pe de alta, întrucît normele şi criteriile de care artistul trebuie să ţină seama, spre a conferi libertăţii sale eficienţă creatoare, sînt ale operei însăşi, vin din *interiorul* procesului de creaţie şi nu din afara lui.

înţeleasă ca zbor neîngrădit al imaginaţiei, ca spaţiu vital pentru elanul instaurator al spiritului, libertatea artistică nu poate dobîndi fiinţă reală, dincolo de concept, într-un spaţiu vid de orice coordonate sau limite, în raport cu care să-şi afle sensul. Aşa cum zborul liber al păsării spre înălţime nu este posibil, fără rezistenţa, fără presiunea materială a aerului de sub aripi, tot astfel

libertatea artistică are nevoie, în cadrul procesului de creaţie, de *contra-presiunea stimulatoare şi stabilizatoare a necesarului intrinsec.* îndeplinind rolul dialectic al unei contraponderi limitative, presiunea necesarului intrinsec artei fereşte libertatea de degenerarea sa în arbitrar, haos, hazard. Căci libertatea conţine în sine pericolul propriei sale negaţii şi astfel a autodizolvării artei prin generarea unor plăsmuiri arbitrare, lipsite de logica şi coberenţa formei, de unitatea şi totalitatea structurii artistice. De aceea, necesitatea internă a artei se opune nu atît libertăţii •— cu care, cum vom vedea, la limită coincide •— cît *arbitrariul,* ca produs al indeterminării şi acţiunii lipsite de un ţel călăuzitor.

A.H-1

Necesitatea ca unitate şi coherenţă

Înţelegerea intercondiţionărilor ce există între libertatea artistică şi necesitatea *intrinsec estetică,* ne fereşte de absolutizările, în ambele sensuri, ce au fost posibile prin raportarea artei exclusiv la necesitatea reprezentată de constrângerile exterioare, nespecifice, ale factorilor economici, sociali sau morali. Pentru că pînă şi în ipoteza unei izolări autonomiste (cum am văzut, practic imposibile) a artistului, şi a refuzării oricăror responsabilităţi sociale sau morale, adevărata sa libertate *artistică* nu se transformă într-o plonjare, lipsită de orice rezistenţă, în gol, ci trebuie să ţină seama de o determinare internă foarte precisă, definindu-se şi concretizîndu-se abia prin înfrîngerea şi înălţarea deasupra acestei determinări. Impresia de libertate, de dematerializare şi înfrîngere a greutăţii, pe care o trezeşte înariparea bolţilor de construcţie gotică, se bazează tocmai pe utilizarea subtilă a forţei de ligamentare a gravitaţiei şi nu pe desconsiderarea ei. Ceea ce a transformat mormanul de pietre disparate, haotice şi aparent libere, în simfonia arhitec

turală a unei catedrale gotice a fost tocmai cunoaşterea şi folosirea gravitaţiei, ca lege implacabilă a materialităţii.

Presiunea permanentă a necesarului intrinsec ne previne deci de imposibilitatea unei definiţii ce înţelege libertatea ca realizare a oricărei *posibilităţi,* lipsită de necesitate şi izvorîtă exclusiv „din sine'\ Pentru că opera de artă nu poate fi concepută în afara unei *necesităţi interioare* proprii, care guvernează caracterul ei concret- figurativ, conferindu-i unitate şi coherenţă.

Nicolai Hartmann a precizat foarte exact în ce constă caracterul acesta specific, intrinsec, al necesităţii artistice : ..Necesitatea este - «interioară»- în măsura în care nu depinde de nici un fel de condiţionări exterioare ci — la fel ca şi adevărul imanent — nu exprimă decît coherenţa. concordanţa în sine a întregii plăsmuiri : şi anume astfel încît atunci cînd sînt date crteva elemente ale întregului, prin aceasta, celelalte sînt deja codeterminate şi nu mai pot apare în mod arbitrar. Mai exact : nici atunci nu este totul determinat la componentele ulterioare, dar totuşi ceva profund esenţial. Acest fel de necesitate se referă deci la părţi sau constituenţi ai întregului, şi anume la raporturile dintre ele şi dintre părţi şi întreg"[7].

Deşi independentă de condiţionările exterioare procesului de creaţie, necesitatea internă, ca legitate proprie a formei artistice, are, cu toate acestea, un pronunţat caracter obiectiv. în sensul că ea nu reprezintă o normă arbitrar stabilită de voinţa creatorului, ci este acea legitate pe care forma o impune, de Ia sine, conştiinţei creatoare sau receptoare. Recunoaşterea şi acceptarea acestei necesităţi estte un obligatoriu act de „politeţe artistică[1'] întrucît implică ceea ce, Etienne Souriau numea foarte sugestiv ..respectul faţă de operă"[8]. Chiar făcînd abstracţie de constringerile exterioare ale materialului artistic, ale condiţionării economice a creaţiei sau ale convenţiilor tradiţiei, realizarea artistică a operei impune creatorului o mulţime de exigenţe a căror nesa- tisfacere transformă opera într-un eşec estetic. Respectul faţă de operă înseamnă recunoaşterea necesităţii ei in

terne, dar nu ca o constrângere, ca o imposibilitate de a proceda altfel, ci asemeni unui devotament, unei abnegaţii, unui fel de intuire a ceea ce e bun în operă şi a căilor pe care ea îşi poate afirma existenţa. Este o servitute voluntară, un răspuns spontan al artistului la chemarea pe care i-o adresează opera. Opera nu mai aparţine creatorului ci acesta aparţine operei. Şi acest soi de „exploatare" a omului de către operă poate fi regăsită în geneza tuturor marilor realizări artistice.

Necesitatea internă, această coherenţă intrinsecă a operei, devine evidentă cu deosebire în artele figurative.

Inversarea arbitrară a membrelor unui corp sculptat, de pildă, cind nu răspunde unei intenţii satirice sau fantastice, ni se prezintă ca un non-sens estetic. Incă Horaţiu formula interogativ în *Epistola către Pisone*, necesitatea coherenţei interne a imaginii : „Dacă un pictor ar ataşa o coadă de cal unui cap de om şi ar acoperi cu pene diferite membre luate de ici şi de colo, în aşa l'el incit un tors de femeie s-ar termina ca un peşte negru, aţi putea oare să nu rîdeţi, prieteni, de o asemenea plăsmuire ?“.

In acelaşi sens putem înţelege şi misterioasa forţă de atracţie a unui tors, faptul că el trezeşte încă iluzia întregului : în forma sa de ansamblu cît şi în componentele ei sînt implicit determinate existenţa şi locul celorlalte membre lipsă. In felul acesta imaginea de ansamblu, pe care o reconstruim mental, în imaginaţie, nu va fi una arbitrară ci este emanaţia unei evidente necesităţi interioare a formei contemplate, şi anume una pur estetică. Hartmann consideră chiar că, din această cauză, torsul emană o forţă de atracţie estetică mai puternică decît cea a unei forme complete. Imaginaţia este solicitată să întregească imaginea. Spiritul se dedă astfel unui fascinant joc sintetic al fanteziei, joc ce are însă temeiuri foarte serioase şi care trebuie să respecte linii directoare precise. Ceea ce nu ar fi cu putinţă în lipsa unei riguroase intercondiţionări a părţilor, ce-şi extinde influenţa, *ca necesitate* şi asupra părţilor care lipsesc [9].

Tot prin raportarea la coherenţă *ştiută* a formelor, dar printr-o recunoaştere a necesităţii, resimţită ca *lipsă,* poate fi explicată şi puterea de fascinaţie estetică a plăsmuirilor fantastice. Vom vedea astfel că pînă şi arta fanftaatică, ce pare a deschide larg porţile fanteziei cele mai arbitrare, nepunînd nici o frînă sau limită capriciilor imaginaţiei, nu dispune în realitate de o libertate de invenţie atît de extinsă pe cit se presupune, rămînînd posibilă tocmai prin raportarea la coordonatele necesităţii legice. Pentru că fantasticul se manifestă tocmai prin aceea că distruge coherenţă lumii şi ordinii reale. El este, cum îl caracterizează Roger Caillois „un scandal, o ruptură, o irumpere insolită, aproape insuportabilă în lumea reală". Dar el poate fi resimţit ca atare tocmai prin existenţa părţii de real coherente, legice, prin nevoia de unitate a acelui „tors" al lumii reale, a cărui logică o contrazice. într-un univers haotic şi total arbitrar, fantasticul şi-ar pierde sensul. „Existenţa fantasticului — scrie în acesit sens Caillois — ni se explică nu prin numărul infinit de posibilităţi, ci prin limitele lor, oricît de numeroase ar fi. Nu există fantastic acolo unde nu există nimic fix, adică acolo unde elementele posibile nu sîn't nici susceptibile de a fi inventariate. Cînd în orice moment se poate întâmpla orice, nimic nu e surprinzător şi nici un miracol nu poate stîrni uimirea[14].

Fantasticul artistic apare astfel ca o „ruptură a coherenţei universale[44], ca o „agresiune interzisă, ameninţătoare, care sfarmă stabilitatea unei lumi ale cărei legi erau considerate pînă atunci riguroase şi imuabile[4410]. Şi tocmai faptul că fantasticul nu se poate defini decît relaţional, în raport cu normaliitatea şi legitatea pe care le violentează şi contrazice, face ca drumurile prin aceste terenuri virgine ale imaginaţiei să nu poată fi infinite, ca imaginaţia să nu fie cu desăvîrşire liberă să fabuleze în voie, lovindu-se şi ea de o limită a capacităţii de a inventa, ca emanaţie tocmai a necesităţii refuzate. In-solitul în sine nu există, el nu devine evident dacă nu violează, dacă nu sfîşie brusc o regularitate bine stabilită, ce părea de neclintit. Iar acesite regularităţi nu sînt in

finite şi nici nu depind de bunul plac al creatorului. ..Libertatea absolută[43] a plăsmuirii fantastice nu este astfel, pînă la urmă, decît imaginea răsturnată, din oglindă, a necesităţii lumii reale. *Finitudinea şi legitatea lumii reale determină astfel finitudinea şi legitatea universului fantastic.* Seria de fantezii posibile esite deci epuizabilă, deoarece legile fundamentale ce guvernează ordinea realului nu antrenează nici ele un număr nelimitat de posibilităţi evidente şi absolute, ce pot fi contrazise prin intervenţia flagrantă a fantasticului, deter- minînd gama tematică a genului. Variantele sînt infinite în fiece categorie, dar, cum demonstrează Caillois, în- cercînd să le enumere [1:1], categoriile însele rămîn relativ puţin numeroase.

Emanate din dorinţa compensativă a omului de a stăpîni necunoscutul şi de a-şi îndeplini, imaginar, dorinţe pe care le ştie contrazise de ordinea firească a lucrurilor, plăsmuirile fantastice exprimă dorinţe simple, al căror număr *limitat* este dictat de imperfecţiunile şi infinităţile condiţiei umane. Ele trădează obsesia individului de a li se sustrage măcar odată. Dar în felul acesta libertatea, aparent fără margini, a creaţiei fantastice se loveşte de o limită psihologică implacabilă. Pentru că, oricît de bizare sau imprevizibile, plăsmuirile fantastice disimulează, în fond, sub jocul permutaţional al unor simboluri variabile, nostalgii şi temeri eterne ale condiţiei umane.

Faptul că libertatea este eficientă — şi în cazul artei fantastice — tot numai prin raportarea la necesitatea internă, la limită şi la lege devine şi mai evident prin analiza cazului paradoxal reprezentat de universul pictural al lui Bosch. Considerat de cei mai mulţi exegeţi ai săi drept pictorul fantastic prin excelenţă, Bosch reuşeşte totuşi în mult mai mică măsură să degaje impresia de mister şi de ciudăţenie ireductibilă pe care ni le provoacă orice contact cu fantasticul autentic. Uluitoarea sa fantezie ce dă naştere la încrucişarea de regnuri şi la asocierea insolită a elementelor celor mai depărtate, universul său populat pînă la saturaţie de miraculos, nu

tulbură şi nu înspăimîntă în măsura aşteptată, întrucît se constituie într-o imagine de ansamblu coherenţă şi credibilă. Este o altfel de lume decît cea reală, e drept, dar e o lume în sine, la fel de completă şi funcţională, ce se conduce după legi proprii dar precise. Ea nu este întruchiparea arbitrariului pur, cum s-ar părea, ci a unei imagini preexistente, care acordă feeriei putere de normă, prezenţa ei avînd menirea obligatorie de a ilustra legea unui univers cu totul insolit. Dar — ca să-i citǎm din nou pe Caillois, ce-i contestă lui Bosch capacitatea fantastică pe acest temei, — „fantasticul nu-i fantastic, decît dacă se înfăţişează sub forma unui scandal inadmisibil pentru experienţă sau pentru raţiune[1112]. Dacă el devine principiu al unei noi ordini — ca la Bosch — necesitate internă a unei noi structuri configurative, atunci fantasticul se auto-anulează, nemaistîrnind nici teamă nici surpriză. In această situaţie, libertatea plăsmuirii fantastice, ca reflectare inversă a necesităţii interioare, nu s-ar putea exprima, paradoxal, decît prin intermediul normalităţii, firescului şi banalităţii grefate pe ansamblul imaginii insolite. într-un univers dominat total de fantastic şi în care acesta şi-a instaurat propria lege, anulîndu-se astfel ca atare, fantasticul real ar fi reprezentat abia de contrazicerea acestei necesităţi, deci de amănuntul natural, cunos'cut, familiar implantat în acea lume de vrajă, pe care o contrazice. Procedeul a fost utilizat dealtfel, cu efecte poate nesoontate dar nu mai puţin şocante, de unii pictori şi gravori din Evul Mediu.

Presiunea aceasta stimulatoare a necesarului intrinsec artei nu se limitează însă la artele figurative, ci poate fi recunoscută, sub forme specifice, şi în operele de artă non-figurative, de la muzică şi arhitectură, la pictura abstractă sau poemul suprarealist.

Ca şi în arhitectură, în muzică, necesitatea internă se manifestă sub forma unităţii *compoziţionale* a întregului, ce nu poate fi neglijată fără a ne trezi impresia unei lipse de consecvenţă a operei. Măreţia marilor construcţii muzicale constă tocmai în necesitatea internă

cu care se dezvoltă întregul unei teme, al unei fraze, al unei propoziţii muzicale. „Pe această necesitate se reazemă unitatea şi caracterul de întreg al compoziţiei, şi tot de ea depinde declanşarea emoţiei în profunzimile sufletului"[13]. Uneori „gustul de libertate" al marilor compozitori s-a tradus tocmai în încercarea de a scăpa de tirania unităţii compoziţionale, şi unii s-au crezut cel mai aproape de „adevărata natură liberă a muzicii" în acele fraze muzicale pregătitoare şi de trecere (de la o temă la alta) în care pot neglija raporturile simetrice ale întregului, spre „a respira în sfîrşit liber"... Dar, de îndată ce trec din nou pragul temei principale, ţinuta le redevine rigidă şi convenţională, ca a unuia ce păşeşte într-o încăpere oficială [14].

Aceeaşi necesitate estetică, sub forma nevoii de co- herenţă o regăsim, cum am spus, şi în pictura non-figu- rativă, şi ea face recognoscibil stilul unui autor, matricea sa artistică. Din premisele fundamentale ale tabloului abstract pot fi extrase anumite rezolvări logice care se impun optic, evident determinate de structura de ansamblu. Ele nu sînt însă lesne de găsit şi cînd un pictor găseşte o asemenea rezolvare sub forma unei idei picturale pregnante, a unui „concetto optic", el renunţă îndeobşte la libertatea de a căuta mai departe, rămînînd credincios acestui pattern formal pe care îl va permuta şi varia fără a-l părăsi însă, tocmai pentru că îl reprezintă, asigurîndu-i posibilitatea de a fi identificat stilistic.

In mod paradoxal, deşi mai puţin evidentă la prima vedere, presiunea necesarului intrinsec operei se face chiar mai puternic simţită în cazul picturii abstracte şi nonfigurative, considerată de obicei o zonă privilegiată a libertăţii artistice, decît în cel al picturii tradiţionale. Refuzînd orice condiţionare exterioară a operei de artă, reprezentată de tradiţie, convenţie sau obiect, abstracţionismul plasează legitatea procesului de creaţie exclusiv în interiorul tabloului, devenit astfel, el însuşi, sursă de inspiraţie a artistului. Forţele creatoare ale artistului devin astfel inseparabil legate de materialul în care se exprimă şi ajung odată cu acesta la o expresie care în

cele din urmă se sustrage oricărei dirijări, oricărei libertăţi de alegere. Creatorul devine pentru el însuşi o enigmă, conţinută în propria operă, iar interpretarea acesteia ca „expresie a personalităţii sale“ apare ca o frază goală de orice conţinut. Cînd Braque mărturisea că nu ştie niciodată mai înainte cum va evolua tabloul pe care-l începe, întrucît ideea iniţială îi serveşte numai ca punct de plecare, estompîndu-se apoi la maximum deoarece ea „este ceva numai pe jumătate viu, iar cînd tabloul începe să-şi aibă propria sa viaţă, ideea preexistentă lui trebuie să dispară[11], avem prima caracterizare clară a tabloului ca „sursă de inspiraţie[1-] ce-şi impune normele şi legile ei de dezvoltare proprii.

A.II.₂ Condiţionarea laturii materiale*

O altă categorie de norme şi constrîngeri, purtînd pecetea necesarului intrinsec, care se manifestă şi ele exclusiv în cursul procesului de creaţie propriu-zis, este reprezentată de *latura material-instrumentală* a creaţiei.

Oricît de fulminant, geniul artistului nu poate da naştere operei din nimic, el se serveşte de materie, şi materia aduce cu ea legile sale ineluctibile. Toată creaţia lui Brâncuşi este mărturia unei crîncene lupte cu materia şi în această luptă n-ar fi existat eroism dacă spiritul ar fi putut să realizeze fără eforturi, plăsmuiri imateriale. Sculptura sa reprezintă natura înfruntată şi recreată cu materialele tradiţionale : pămînt, lemn, gips, bronz, piatră — sculptură ce a evitat lucid hazardul sau

* Deşi condiţionarea reprezentată de latura material-instrumentală reflectă *o* presiune ce se exercită cumva anterior şi din afara cîmpului de forţe propriu-zis al operei, o discutăm în acest context al necesarului *intrinsec artei,* deoarece ea se manifestă totuşi *în cadrul* procesului de creaţie, ca element *estetic* determinant.

„accidentele[43] (produse de întîmplare sau de întîlnirea cu materiale insolite) spre a nu avea surpriza denaturării unei idei ce se voia exprimată cu claritate.

Şi în pictură destinul multor opere şi chiar a unor întregi perioade stilistice a depins hotărîtor de caracteristicile „materialului[44] de artă utilizat şi de stadiul dezvoltării tehnicilor de prelucrare a sa. Pictura de şevalet, de pildă, cu toate cuceririle ei ulterioare, mai ales în domeniul portretului, nu ar fi putut lua naştere, de oricîtă inventivitate artistică ar fi dat dovadă pictorii antichităţii, înainte de apariţia tehnicii de frecare în ulei a culorilor, şi deci a posibilităţii retuşului şi a trecerii de la frescă la compoziţia pe pînză.

Desigur, în fiecare gen de artă, necesitatea aceasta, exprimată prin „materialul[45] de artă, se manifestă într-un mod particular. în muzică, de pildă sau în pictură, libertatea de alegere este mai puţin legată de „materialul de artă[46] utilizat, şi de imperativele pe care acesta le aduce cu sine în logica procesului de creaţie. în muzică stările sonore se organizează în funcţie de factori pur sonori, atomari, ce nu opun nici o rezistenţă semantică, permiţînd, la limită, orice alăturare. Abia pe parcursul procesului de constituire a structurii sonore se cristalizează şi legitatea internă a relaţiilor sintactice dintre semne. Cu toate acestea, şi aici, între intenţia artistică şi realizare, între artist şi operă intervine, ca o verigă intermediară ce-şi impune propriile norme, latura instrumentală a creaţiei. Ea se face simţită îndeosebi sub forma instrumentelor fizice necesare obiectivării materiale a ideii muzicale. Dezvoltarea instrumentelor muzicale pînă la varietatea tipologică ce compune o orchestră simfonică actuală a permis introducerea revoluţionară a unor noi dimensiuni în muzică — spaţiul, adîncimea, volumul — cu produsul ei cel mai caracteristic, simfonia. Ce ar fi fost geniul înnoitor al lui Beethoven fără acest „material de artă", fără acest instrument reprezentat de orchestra modernă, limitat la flaut sau lăută ? Şi cît s-ar fi pierdut pe drum, din tumultul giganticei sale personalităţi, fără acest mijloc obiectiv de expresie ?

Spre deosebire de sculptură, pictură şi chiar de muzică, literatura pare cel mai puţin supusă necesităţii exprimate prin intermediul laturii material-instrumentale a creaţiei. „Materialul" ei de lucru — cuvintul — este cel mai imaterial şi, aparent, mai puţin rezistent dintre toate. Aparent doar, pentru că, deşi la alt nivel, constrângerile sale sînt mai severe şi mai inflexibile decît ale „mate- rialului“ utilizat de celelalte arte. Dacă, sculptorul, pictorul sau muzicianul are la dispoziţie în piatră, culoare sau sunete, un material iniţial *neutru din punct de vedere semantic,* scriitorul în schimb işi construieşte opera cu „prefabricate semantice", utilizînd *cuvintele* drept cărămizi ale structurii sale. Literatura îşi înalţă structura de ansamblu din structuri elementare, deja date, deja organizate şi are de înfruntat exigenţele şi disciplina acestora. Scriitorul nu mai compune cu elemente tonale simple sau cu particule infinitezimale de culoare, ci îşi organizează mozaicul din mici elemente autonome, care opun rezistenţă avîndu-şi propriile reguli de comportare formală.

Limba reprezintă astfel un „material de creaţie" extrem de rezistent, capabil să influenţeze în cel mai înalt grad — prin nivelul dezvoltării sale — valoarea estetică a operei. Deoarece gîndirea nu poate fi mai precisă şi mai bogată decît limbajul pe care-l foloseşte şi, la fel, nici imaginaţia scriitorului mai cuprinzătoare şi mai subtilă decît suportul ei noţional. In acest sens putem spune că distanţa estetică dintre Dosoftei, Cantemir şi Eminescu sau Arghezi nu este numai, sau nu în primul rînd una de talent şi forţă inovatoare, cît mai ales una obiectivă, istorică, de limbă, respectiv de dezvoltare a „materialului artistic" avut la dispoziţie. Libertatea de alegere creatoare a fiecăruia a trebuit să se confrunte, de fiecare dată, cu un alt nivel al necesităţii exprimate de rezistenţa materialului lingvistic utilizat. Să ne imaginăm doar cît de estompată ar fi fost strălucirea *Luceafărului* eminescian în constelaţia lingvistică săracă şi insuficient dezvoltată a unei limbi ce abia începea să-şi descopere, uimită şi

cutezătoare, primele rezonanţe estetice, în opera cronicarilor.

Şi tot datorită acestei existenţe relativ autonome a suportului material pe care se bazează şi cu care lucrează, literatura beneficiază cel mai puţin de „îmblînzirile ne- cesarului“ reprezentate, în pictură, sculptură sau muzică, de evoluţia laturii lor material-instrumentale. Astăzi tehnica modernă permite realizarea, pe cale sintetică, a unor materiale cu proprietăţi foarte apropiate de intenţia creatorului, fapt care sporeşte considerabil libertatea de expresie a artistului. Mulţi dintre sculptorii contemporani părăsesc materialele tradiţionale, ce-şi aduceau cu ele, precum blocul de marmoră, propriile prefigurări ale statuii viitoare impunîndu-le artistului. Recurgînd la oţel sau la gama vastă a maselor plastice, ei nu se mai luptă cu materialul pentru frumuseţe, nu şi-i mai aleg sau combină dintr-un repertoriu fix, ci şi-i lucrează cu exact proprietăţile necesare scopului urmărit. Pentru muzică acest fenomen e marcat de tehnica producerii electronice a sunetelor, ce spulberă orice barieră instrumentală sau de tehnică a interpretării, pusă în faţa materializării ideii artistice a compozitorului.

Din acest punct de vedere literatura este handicapată de o evoluţie mult mai puţin spectaculoasă şi mai înceată a laturii ei material-instrumentale, limbajul, fapt care face şi ca libertatea de expresie a scriitorului să fie mai restrînsă, din acest punct de vedere, decît a oficianţilor celorlalte arte. Statutul logic dar şi estetic al limbii nu poate fi violentat după bunul plac al artistului. Aici presiunea necesarului intrinsec este mai rezistentă şi mai complexă. O analiză profundă a acestui fel de necesitate, exprimată prin intermediul legităţii limbajului, a fost întreprinsă de Roland Barthes [15]. El încearcă să demonstreze modul în care istoria îşi pune, în chip in-direct, amprenta pe opera oricărui scriitor, fie el cît de personal sau de izolat, de autonom faţă de contextul socio-cultural al epocii sale. Demonstraţia lui Barthes confirmă teza deja enunţată, conform căreia gradul de libertate artistică, respectiv limitele ei definitorii, nu

depind de autonomia economică ori socială a artistului. Pentru că mijlocul prin care necesitatea istorică se converteşte în necesitatea estetică infiltrîndu-se în opera „autonomă" a romancierului sau poetului, îl constituie tocmai modul său de a scrie — unicul mijloc prin care îşi poate manifesta libertatea de creaţie -—• respectiv „scriitura", şi care, independent de intenţiile autorului, devine expresia angajării formei. „Scriitura" reprezintă alegerea generală a unui ton, a unui etos prin care scriitorul se „angajează" şi se „individualizează". Ea constituie un act de solidaritate istorică, o „funcţie", o legătură între creaţie şi istorie, între tradiţie şi inovaţie. Ea este limbajul literar transformat, mai exact spus, *modelat* de menirea sa socială, este forma înţeleasă ca intenţie omenească şi legată în felul acesta de marile crize şi convulsii ale istoriei. Alegerea unei „scriituri", apoi răspunderea pentru alegerea făcută indică o libertate, însă limitele acestei libertăţi se schimbă în decursul istoriei. Scriitorul nu-şi poate alege „scriitura" dintr-un arsenal atemporal de forme lingvistice şi literare. „Cîmpul posibilităţilor" sale este circumscris de presiunea istoriei şi tradiţiei care stabilesc „scriiturile" posibile pentru un anume artist. El poate, fără îndoială, să-şi aleagă astăzi cutare sau cutare „scriitură" şi prin acest gest să-şi afirme libertatea, optînd pentru o împrospătare sau pentru tradiţie. Dar odată alegerea făcută el nu se mai poate dezvolta în limitele ei fără a ajunge treptat „prizonierul cuvintelor altcuiva" şi chiar al propriilor sale cuvinte. A scrie înseamnă totdeauna a intra în relaţii cu un limbaj existent, dat anterior, deoarece nu există nici o zonă a realităţii care să nu fi fost denotată deja prin limbaj. Din multiplele sensuri pe care le dezvăluie contemplarea realităţii, scriitorul dă fiinţă unuia singur, determinat de modul de organizare, de corelarea părţilor, în fapt, de tehnica sa literară. Insă limbajul, ca „material" artistic, este purtătorul altor multiple sensuri care depăşesc alegerea conştientă, liberă, a scriitorului. In plus, prin însăşi

utilizarea sa, materialul lingvistic, introduce şi dictează o serie de legi, atunci conturate, modului de structurare a operei. Se naşte astfel o tensiune continuă între libertatea de imaginare a poetului, pe de o parte, severitatea structurii metrice, — condiţionată de „prefabricatele[43] lingvistice folosite — pe de altă parte, şi limitarea modalităţilor de versificare, ţinînd seama de numărul de rime posibile, a numărului limitat de cuvinte ce se supun ritmului prescris, a numărului de cuvinte aliterante din cea de a doua jumătate a versului, etc. Aceste imperative ale structurii metrice sînt produsul activităţii artistice milenare de modelare şi supunere a „materialului[43] lingvistic la rigorile expresiei artistice. Poetul tinde să le îmbogăţească continuu, dar el nu poate renunţa la ele cu totul, aşa cum nu poate renunţa la substanţa din care-şi făureşte opera, nici un alt creator de artă. Prin aceasta el acceptă însă presiunea unei necesităţi ineluctabile, dar pe care cunoscînd-o şi folosind-o judicios, o poate transforma în forţă motrice a procesului de creaţie. Pentru că retorta procesului de creaţie este singurul loc în care, la incandescenţa geniului artistic, necesitatea şi libertatea pot fuziona în fiinţa inefabilă a valorii estetice.

3.

Identitatea libertate-necesitate

O formulare aparent paradoxală revine adesea în subtilele consideraţii ale lui Hartmann asupra raportului dintre libertatea şi necesitatea artistică : aceea privind *identitatea lor de conţinut.* Pare o aberaţie, dar nu e. Dimpotrivă, ea ascunde o foarte profundă şi nuanţată înţelegere a modului *specific* în care se manifestă libertatea artistică spre deosebire de cea socială sau etică.

Hartmann recunoaşte că, la *începutul* procesului de creaţie, în momentul declanşării lui, libertatea se opune într-adevăr antinomic necesităţii interne a operei. Pentru

că în stadiul de proiect mental al operei, spaţiul de joc al libertăţii de alegere este aproape nelimitat, orice decizie, oricît de arbitrară, fiind încă posibilă. In stadiul incipient al creaţiei, libertatea se referă la jocul neîngrădit cu forma, la modelarea dincolo de empiric, la alegere şi la eliminare, etc. Antinomia libertate-necesi- tate devine insolubilă dacă, procesul de creaţie odată declanşat, vom continua să conferim libertăţii artistice accepţiunea de arbitrar, adică de asociere a oricăror forme, după bunul plac al autorului. Şi aceasta deoarece, prin însăşi prezenţa ei, o formă deja dată, co-determină în mare parte structura ulterioară a construcţiei, dînd naştere unor „linii de forţă“ ce nu pot fi neglijate fără a sacrifica coherenţa şi coeziunea întregului.

Dar, libertatea artistică *în acţiune* nu reprezintă o stare negativă oi una pozitivă, afirmativă, ea nu înseamnă, cum am văzut, respingerea legităţii şi determinării creaţiei, ci intervenţia unei determinaţii şi *legităţi proprii, autonome, specific estetice.* Constrîngerile nevoii de unitate, coherenţă şi totalitate ce intervin în procesul de creaţie, exprimă o necesitate care nu mai e manifestă şi în alt domeniu de activitate. Principiile, regulile şi normele necesarului intrinsec artistic nu sînt dependente de alte principii ori legi mai cuprinzătoare, fie ele de ordinul fiinţei, fie de cel al imperativului moral. Intrin- secitatea şi autonomia lor specifică exprimă tocmai conţinutul propriu al libertăţii artistice. De aceea, doar libertatea socială, economică sau morală a creatorului, cu alte cuvinte autonomia sa se află într-un continuu proces dialectic de contradicţie cu necesitatea, esenţa şi conţinuturile lor fiind diferite. Intre libertatea artistică şi necesitatea internă a operei există însă o fecundă identitate de conţinut. Sau, altfel spus, şi ca să recurgem din nou la demonstraţia lui Hartmann, „întrucît în cadrul procesului de creaţie nu e vorba de obiectivare ci de dez-obiectivare şi aparenţă pură, principiile acestea (ale necesităţii n.n.) nu pot intra într-un conflict cu principii

avînd un alt statut axiologic şi existenţial. (Anderwertigen Prinzipien). (...) Libertatea estetică nu este în nici un caz un mister : ei nu i se opune nimic (din afara domeniului ei de exercitate, n.n. V.E.M.). De aceea, ea este identică în conţinut cu necesitatea estetică. Ea este pentru creator -«libertatea de a se îndrepta încotro vrea» ; dar el nu poate voi, ca artist, decît ceea ce posedă unitate şi necesitate"[16]. Este o concepere a libertăţii care se apropie, în esenţă, de definirea acesteia ca „necesitate înţeleasă şi acceptată".

Prin aceasta libertatea dobîndeşte sensul major al unei „capacităţi de a transforma legile în principii ale activităţii omeneşti"[17]. Definim astfel o libertate care, punînd în joc proiectul operei, intenţia artistică, ţine cont de necesitate şi limită ca de corelatul necesar al împlinirii lor reale. Este o definiţie „tehnică" a libertăţii, ce pune în joc o libertate *practică,* constructivă, şi nu una „metafizică[11], ce ar tinde să facă din sine obiect, trans- formîndu-se astfel în scop în sine. întrucît procesul de creaţie este un proces material, dependent de acţiuni şi proiecte concrete, bazat pe o „inginerie" a inventivităţii constructive, acest tip de libertate „pragmatică[11] este singura ce ne poate interesa în cîmpul practicii artistice. In plus, spre deosebire de libertatea existenţială, din a cărei coliziune cu limita ia naştere conştiinţa tragică, şi care se defineşte nu numai prin înţelegerea necesităţii ci şi prin contrazicerea şi refuzul ei, libertatea artistică nu are nevoie să se antreneze într-o asemenea relaţie conflictuală cu necesitatea, deoarece *servesc ambele aceeaşi intenţie* şi dau expresie aceleiaşi voinţe de întrupare şi coherenţă a operei. Cu alte cuvinte, între libertatea şi necesitatea artistică există o *corespondenţă de esenţă,* fapt oare nu se mai întîlneşte în nici un alt domeniu sau sferă de existenţă materială sau spirituală. In vreme ce necesitatea obiectivă, care se opune libertăţii existenţiale sau celei morale, exprimă o instanţă diferită şi un alt nivel de fiinţare, necesitatea artistică se exercită

în interiorul aceluiaşi mod de existenţă ca şi libertatea artistică —■ *opera de artă.* In felul acesta fuziunea lor devine practic posibilă. Asemănător reflectează despre semnificaţia libertăţii şi Adrian Leverkiihn, eroul prin care Thomas Mann încearcă să ne dea imaginea cea mai complexă şi pătrunzătoare a geniului artistic. Şi în cazul personalităţii sale titanice, de inspiraţie niet- zscheeană, deci tributară unui crez absolutist în atotputernicia demonică a subiectivităţii creatoare, libertatea, ca expresie a acestei subiectivităţi, simte nevoia, pentru a se autodefini, de delimitarea faţă de obiectivitate, faţă de regulă, are nevoie de confruntarea stimulatoare cu o formă de organizare obiectivă. „Libertatea — reflectează Leverkiihn — tinde totdeauna la un reviriment dialectic. Şi se recunoaşte foarte repede în constrîngere, se realizează în subordonare, în subordonarea la lege, la regulă, la coerciţie, la sistem ■— se realizează *în* ele, adică *nu încetează a fi libertate*

Este vorba deci de o *identitate prin organizare,* în care libertatea subiectivităţii estetice se exprimă prin necesitate, întrucît aceasta şi-a luat responsabilitatea să înfăptuiască opetfa dinlăuntrul ei, să organizeze, deci să legifereze, în libertate. Elanul creator al artistului nu va fi limitat astfel de obiectivitatea exterioară a unei ordini superioare şi a unor principii generale impuse, ci numai de propria sa ordine, la care se constrînge pentru a fi liber cu eficienţă.

Dacă vom include deci această necesitate internă în libertatea artistică, ne va fi lesne să sesizăm şi *distincţia dintre libertate şi arbitrar.* Arbitrariul este lipsit de necesitate interioară, nu dă expresie nici unei legi, nici unui principiu de unitate, de la care pornind se cristalizează structura artistică. A crea în libertate nu înseamnă „să te îndrepţi la întâmplare încoace şi încolo şi nici să alergi bezmetic după noutate, ci presupune să surprinzi unitatea şi necesitatea internă a unui întreg —■ nu la suprafaţă ci cuprinzînd dinainte cu privirea totalitatea — şi a găsi apoi, pentru ea, forma exterioară, sensibilă a

materialului — a cuvântului, a tonului, a culorii sau pietrei : şi anume, a o găsi astfel incit, pornind de aici, să devină evidentă succesiunea configurativă a tuturor straturilor fundamentale ale operei“ [18]. O creaţie de acest fel este *liberă,* aşadar, în măsura în care ea descoperă şi pune în valoare o nouă posibilitate de a da fiinţă unui sens sau unui adevăr ascuns, mascat de jocul amăgitor al aparenţelor.

A.III. LIBERTATE—INTENȚIONALITATE—SPONTANEITATE

O idee constantă a consideraţiilor de pînă acum a fost aceea că libertatea artistică se naşte din multitudinea posibilităţilor de alegere şi a varietăţii de decizii inovatoare realizabile. In felul acesta, cu cît un artist este mai liber din punct de vedere estetic, cu atît numărul deciziilor pe care trebuie să le ia în fiecare moment al procesului de creaţie este mai mare, şi totodată dificultatea şi dramatismul creaţiei creşte. Dar orice alegere presupune *deliberare conştientă,* alegerea mijloacelor în funcţie de un scop prestabilit, de intenţia artistică urmărită. De aici şi *legătura organică dintre libertate şi intenţionalitate artistică.*

In procesul de creaţie, alegerea modalităţii de combinare a semnelor este subordonată intenţiei artistice. Nu orice transformare a mediului înconjurător sau a unui „material de artă" dat, constituie o realizare estetică, un fapt de artă, ci numai cea *voită,* cea urmărită în mod conştient.

Informaţia estetică a unei opere, deci şi gradul de libertate implicat în esteticitatea operei (conform paragrafului A.I, al acestei părţi), depinde numai de acea libertate de alegere consumată *în mod conştient* şi nu de actele spontane, rutinare, ce sînt determinate de activitatea centrilor nervoşi subordonaţi.

Se evidenţiază astfel, la nivelul creaţiei, încă o formă de manifestare a libertăţii, şi anume *intenţionalitatea,* ca notă definitorie a comportamentului inteligent, oa depăşire a simplelor impulsuri şi acte reflexe. Sîntem liberi numai în măsura în care sîntem capabili să ne proiectăm mental faptele noastre viitoare, şi să le reglăm (inclusiv să le amînăm executarea) conform scopurilor noastre. Actul ide creaţie artistică se bazează pe o intenţionalitate şi o *voinţă artistică,* gradul de libertate al

intenţiei fiind dat de intensitatea efortului liber, deci *voluntar* şi *deliberat,* pe care-l pretinde. Există o strînsă legătură între voinţă şi intenţie, libertatea intenţiei fiind funcţie a efortului liber, deci voluntar pe care-l pretinde.

A.III.^

Libertatea ca voinţă artistică

E locul să subliniem că libertatea artistului se exprimă printr-un act de voinţă : liberă alegere, liberă acceptare, liber refuz. Sub influenţa ideilor platoniciene, ce transformau pe artist în cea mai înlănţuită fiinţă, posedat de forţe lăuntrice asupra cărora nu este stăpîn, şi cărora le dă glas în mod pasiv — s-a neglijat nu odată faptul că marii creatori au fost oameni de voinţă, iar operele lor expresia acestei voinţe titanice. Poate părea paradoxală această subliniere a ponderii avute de actul vo- liţional-intenţional în cursul unui proces pus de obicei exclusiv sub semnul inspiraţiei şi spontaneităţii, cum este cel artistic. Nimic nu pare, într-adevăr, mai imprevizibil, mai involuntar ca invenţia artistică. Dar, prin aceea că, în căutarea soluţiei constructive cele mai fericite, artistul selectează setul de rezolvări imprevizibile, dictate de inspiraţie, alegîndu-le pe cele ce corespund intenţiei sale artistice, rezolvarea finală, răspunsul său la solicitările operei, este un act liber, expresie a voinţei sale de a da viaţă unui plan deliberat.

„Arta — scrie E. Souriau —■ e luptă permanentă. Ea implică în mod egal riscul înfrîngerii sau perspectiva victoriei. Dar în sprijinul victoriei finale se afirmă hotărîrea de a reuşi — act de voinţă incontestabil, care presupune o ultimă repriză, o ultimă decizie a voinţei, în virtutea căreia o operă e considerată reuşită sau e descalificată estetic[4119].

In acest fel, libertatea artistică ţine mai mult de dorinţa şi de voinţa artistului, sau, mai corect spus, de „voinţa de artă“ *(kunstwollen),* în vreme ce necesitatea internă se face simţită la nivelul capacităţii, a putinţei practice a artistului de a-şi transpune voinţa în fapt de artă *(kunstkonnen).* Operăm aici o distincţie evident artificială, arbitrară, răspunzînd unor necesităţi demonstrative, deoarece în procesul concret de creaţie instanţele materiale şi cele spirituale, voinţa şi putinţa, se inter- condiţionează permanent într-un continuu schimb dialectic de informaţii, ce îndeplineşte, în sistemul operei născînde, rolul „feed back“-ului din circuitele informaţionale cu autoreglare.

Ceea ce declanşează procesul de creaţie artistică este un act de voinţă, manifestată în hotărîrea de a începe o operă, de a trece la realizarea ei (kunstwollen). Caietul de schiţe al marilor creatori, fie ei pictori, sculptori, muzicieni sau scriitori conservă nenumăratele variante pe care luciditatea şi conştiinţa artistică le-a refuzat, înainte de a se decide pentru un proiect pe care ..putinţa artistică" să-i aducă la viaţă. Este un act de voinţă acela în care arhitectul sau sculptorul se hotărăşte : voi realizia *această* schiţă. Rolul instaurator al lui „kunstkon- nen“ nu începe decît în urma unei decizii suverane a lui „kunstwollen", a voinţei artistice libere. Dar şi transpunerea ideii artistice în realitate, cerînd perseverenţă, dăruire şi luptă, atestă un lung act de voinţă. Artistul care n-ar acţiona decît sub impulsul inspiraţiei, dînd fiinţă imaginilor emise spontan de fluxul conştiinţei, ar fi un veleitar neputincios, un simplu instrument docil în mîna necesităţii bio-psihiee guvernînd existenţa sa fiziologică şi nu un plăsmuitor liber de forme semnificative, nu un concurent al naturii în îmbogăţirea continuă a realităţii cu noi ipostaze, cu noi sensuri şi enigme.

A"L2.

Antinomia libertate-spontaneitate

Nu puţini artişti şi teoreticieni de renume au făcut din spontaneitatea neoontrolată, din starea de transă, semnul distinctiv al artei autentice, indiciul unic al sincerităţii absolute a expresiei. Estetica romantică, mai întîi, apoi corul diverşilor reprezentanţi ai suprarealismului, de la onirici la dadaişti, şi-au unit glasurile spre a înălţa spontaneităţii, ca revărsare haotică a impulsurilor subcon- ştiente, un adevărat imn de slavă, celebrînd-o drept o valoare în sine, ba mai mult, drept singura cale ce poartă spre ţinuturile libertăţii artistice .absolute.

Nu e primul caz în care, renunţînd la uneltele lor şi erijîndu^se în teoreticieni, artiştii se deservesc mai mult decît ar putea-o face cel mai răuvoitor critic. Pentru că în cazul de faţă ei nu fac decît să dea astfel valabilitate, şi să confirme din „interior", argumentele unuia din cei mai subtili denigratori ai artei şi contes- tator al libertăţii artistice — Platon. Numai că el o făcea de pe poziţiile *exterioare,* ale filozofului, jertfind incandescenţa şi subiectivitatea artei pe altarul glacial al ideilor şi adevărurilor obiective. Cel puţin argumentele sale erau în consonanţă cu teza susţinută : cea a caracterului totalmente ne- liber al activităţii artistice. Ceea ce nu mai e valabil pentru teoreticienii suprarealismului care încearcă să demonstreze, prin aceleaşi argumente, teza contrară.

De fapt, cum am încercat să demonstrăm, creaţia artistică întruchipează una din ipostazele predilecte ale libertăţii spirituale, dar *nu prin intermediul spontaneităţii oarbe, ci tocmai prin voinţa controlată şi prin intenţionalitate.* Intenţia conferă artistului, prin libertate şi alegere, adevărata demnitate demiurgică.

Aşadar, punctul de plecare indispensabil al actului de creaţie în artă îl constituie prezenţa unei *intenţionalităţi,* a gustului şi idealului artistic, orientată spre

obiectul pe care-l făureşte, creînd opera de artă ca obiect *semnifieant* pentru reacţia umană a subiectului. Această intenţionalitate presupune *dorinţa de comunicare inter- umană* a unui mesaj transmisibil doar pe calea limbajului artistic (şi intraductibil în alt sistem de comunicare). La celălalt pol, ne întîmpină de asemenea o intenţionalitate, a publicului de astă dată, care se îndreaptă spre operă în dorinţa de a găsi şi a descifra semnalele unui mesaj care i se adresează. Din acest punct de vedere opera reprezintă retorta în care fuzionează cele două intenţionalităţi. Cînd reacţia nu are loc, indiferent din vina oui, opera nu se verifică ea adevăr şi valoare artistică.

Inexistenţa unei intenţionalităţi *artistice,* ca moment declanşator al activităţii care a dat naştere unui obiect sau eveniment oarecare, oricîte efecte estetice involuntare, întîmplătoare ar prezenta structura sa, ne interzice să-i considerăm „artă" în sensul riguros al cuvîntului. Uneori asemenea obiecte pot să nu provoace o emoţie estetică reală, identică celei produse de contactul cu un obiect de artă, datorită faptului că anumite *calităţi for- male* ale sale ne suscită imaginaţia, permiţîndu-ne să ne proiectăm în ele întreaga experienţă artistică anterioară şi să descifrăm apoi sensuri şi semnificaţii pe care de fapt *noi* le-am introdus în obiect. Aceste structuri *întîmplătoare* se adresează imaginaţiei şi sensibilităţii noastre în acelaşi fel în care ne „vorbesc[21] norii sau petele de mucegai de pe ziduri, în care Leonardo da Vinci ne îndeamnă să căutăm analogii, exersîndu-ne imaginaţia. Făeînd apel la amintirea noastră, ele nu ne oferă însă decît tot ceea ce *noi* înşine am proiectat asupr'a lor. Poate un act de creaţie liberă să-şi propună doar atît de la obiectul pe care-l făureşte ? în plus, oricît de imprevizibile şi aparent fără nici o legătură cu evenimente sau condiţionări exterioare, plăsmuirile spontane ale inspiraţiei necontrolate, ce stau la baza dicteului automat, sînt în fond profund determinate, biologic şi psihologic. Inspiraţia în stare de transă nu face în fond decît să *restituie* acumulările neconştientizate ale per

cepţiei noastre senzoriale permanente, sedimentate în zăcământul plasmatic al subconştientului. De fapt, orice fel de inspiraţie este, în ultimă instanţă, un act de restituire, fiind direct proporţională cu investiţia de muncă, pasiune, răbdare şi ingeniozitate. Este acel răspuns provocat şi îndelung aşteptat, acel „cuvînt ce exprimă adevărul", care vine să răsplătească efortul *conştient* de căutare a singurei soluţii artistice posibile. Cum nota cu îndreptăţire Roger Caillois, „capriciile sorţii nu favorizează niciodată o minte dezorganizată şi nici un inventator sau artist nu va beneficia de un dar neaşteptat al sorţii, pe care nu şi I-a imaginat şi nu I-a urmărit cu mult timp în urmă, pe care nu I-a dorit şi n-a încercat să-i atingă. Pretutindeni sorţii nu-l ajută decît pe cel care se ajută singur şi care, contînd numai pe propriile forţe, nu aşteaptă nimic de la un ajutor divin".

In acelaşi sens, şi ridiculizînd sloganele larg răspîn- dite, de tipul : „talentul n-are nevoie de pregătire" sau „luciditatea omoară emoţia", Pius Servien va demonstra în *Estetica* sa că numai o intenţionalitate bazată pe stă- pînirea unei tehnici perfecte şi pe un riguros control al actelor sale îl face pe artist ,cu adevărat liber să se exprime fără pericolul de a fi trădat de imaginea operei ca de o oglindă deformată. Pentru că mult invocata inspiraţie se poate pogorî asupra unui ignorant în meşteşugul artistic, dînd naştere unor opere mediocre sau asupra lui Leonardb da Vinci. Nu putem separa geniul unui Diirer sau Da Vinci de spiritul lor ştiinţific, de proiectele lor îndelung elaborate şi de faptul că îşi cunoşteau „meseria[15] mai bine decît oricine altul. Vedem reunite în operele lor *ştiinţa* şi *frumuseţea* sau altfel spus, necesitatea şi libertatea.

Inspiraţia nu este un miracol, ci dominare de sine, rod al tensiunilor ce se confruntă înlăuntrul eului printr-o luptă tenace împotriva hazardului, a pasivităţii şi abandonului spiritual. „în artă — scrie acelaşi Caillois — ca şi în morală, esenţialul este să fugi de natură şi să substitui legilor sale principii întipărite de o rigoare deosebită. Natura este în egală măsură inamicul justiţiei şi

al stilului[44]. Antinomia intenţionalitate-spontaneitate este, în acest sens, antinomia cultură-natură. Pentru că intenţionalitatea actelor noastre reprezintă o victorie a fiinţei culturale ce sîntem, asupra simplelor impulsuri şi reflexe ale biologicului, deci ale naturii din noi.

Un individ supus cu desăvîrşire condiţionării sale biologice este lipsit de libertate, întrucît aceasta presupune capacitatea noastră de a ne imagina faptele noastre viitoare şi de a le adapta conform *scopului* urmărit. Comportamentul biologic are cauze — observa cu îndreptăţire Al. Ivasiuc — nu însă scopuri, şi are cu atît mai puţin intenţii culturale, orientate spre valori. El nu e liber pentru că *nu alege*, mînat orbeşte de impulsuri sau de prima soluţie întâmplătoare, apărută spontan. Or, spontaneitatea căreia suprarealiştii i se înfeudează cu totul, îi coboară tocmai la nivelul unui asemenea determinism biologic, natural, privîndu-i de orice libertate de alegere. De aceea Valery vedea în orice formă artistică neelaborată, nedatorată unei intenţionalităţi minuţios transpuse în fapt, o *formă de servitute*.

A.IV. LIBERTATEA CA INOVAȚIE

Una din principalele forme sub care libertatea se exercită, în mod specific, la nivelul creaţiei este *inovaţia,* cristalizată în operă sub formă de *noutate.*

Capacitatea artistului de a da expresie cît mai personală şi originală intenţionalităţii sale artistice, indică măsura libertăţii lui reale. Mai exact, a eliberării sale de presiunea normelor, convenţiei şi a tradiţiei, dar nu printr-o respingere sau un refuz nihilist, ci prin negaţie dialectică, respectiv creatoare, prin incorporare şi depăşire.

Nu intenţionez să intru aici în vastele implicaţii teoretice ale raportului dintre tradiţie şi inovaţie şi nici măcar să risc o definiţie operativă a acesteia din urmă. Ceea ce mă interesează este doar menţionarea felului cum libertatea *artistică* se exprimă *în* şi *prin* activitatea inovatoare a artistului, şi modalitatea în care necesitatea, limita, constrîngerea iau, în acest raport, forma tradiţiei şi convenţiei artistice.

Inovaţia caracterizează un act de creaţie în ordinea fundamentelor artei, statuarea unor noi principii de construcţie a semnificaţiei şi nu simpla înnoire sau diversificare formală[20]. Inovaţia îmbogăţeşte arta *calitativ* nu cantitativ, ea restructurează repertoriul *semnificaţiilor* şi nu inventarul de semne. înnoirea acestora din urmă, inventarea unor simboluri noi, este doar rezultatul înnoirilor de esenţă la nivelul principiilor şi semnificaţiilor. Altfel nu avem de-a face cu o adevărată inovaţie artistică (aşa cum a fost romantismul în raport cu clasicismul sau impresionismul în raport cu acesta din urmă) ci cu o simplă excentricitate tributară modei ori goanei după originalitate cu orice preţ, *act de aservire şi nu de eliberare.* Efortul de inovare continuă a mijloacelor de expresie reprezintă o acţiune eroică, de înaltă valoare umană,

tocmai pentru că are de înfruntat atîtea piedici şi greutăţi, atîtea limite, ce nu-i permit să cîştige teren decît prin forarea în profunzime, în filonul ascuns al semnificaţiilor *de* exprimat. Orice înaintare pe „orizontală", pe plan pur formal, în afara oricăror limite şi determinări, rămîne un act gratuit, fără semnificaţie artistică, manifestare a unei „libertăţi" de creaţie în sine şi pentru sine, fără eficienţă instaurativă durabilă.

Deci inovaţia autentică urmăreşte instaurarea unei noi *necesităţi interne,* mai adaptată, prin conţinut, intenţionalităţii şi voinţei artistice, limitată în libertatea sa de expresie de vechile norme şi constrîngeri devenite tradiţionale (ca în cazul acelei sensibilităţi romantice
— de pildă — ce nu se mai putea dezvolta între limitele rigide ale „chartei clasicismului" riguros consemnată de Boileau). Inovaţia artistică defineşte astfel un „fenomen specific de reconstrucţie a sensibilităţii într-un moment în care procesul de îmbogăţire globală a omului reclamă un nou spaţiu de fiinţare estetică a sa" [21]. De aceea toate marile înnoiri şi revoluţii artistice, toată succesiunea curentelor şi a epocilor stilistice sînt *acte de eliberare* a sensibilităţii prin inovaţie, prin forţarea şi reaşezarea pe alte fundamente a limitelor necesarului intrinsec al artei.

Dar inovaţia generează libertate şi prin faptul că asigură *independenţa* şi *individualizarea* artistului. Ea distanţează şi diferenţiază estetic[11], conturînd noi orizonturi de creaţie. Distanţa estetică dintre Michelangelo şi Brâneuşi ; Emineseu şi Arghezi ; Andreescu şi Luchian, Bach şi Stravinski, Balzac şi Proust a fost străbătută prin tot atîtea „marşuri de eliberare" ale imaginaţiei şi sensibilităţii artistice.

Epigonismul este una din cele mai perfide forme de aservire şi înfeudare a personalităţii artistului. Trăind cu iluzia că *se* exprimă, epigonul nu face decît să dea glas voinţei şi intenţionalităţii artistice mai puternice a altuia. Desigur, nimeni nu porneşte de la zero, primii paşi şovăielnici pe nisipurile mişcătoare ale artei sînt făcuţi totdeauna la „braţul" cuiva, şi urmează, la început,

cărările sigure, bătătorite de eşecurile şi izbînzile, de experienţa înaintaşilor. Dar odată echilibrul găsit, artistul e dator să^-şi caute căi *proprii,* deoarece numai asemenea fandări în necunoscut vor fi consemnate în istoria artei drept căutări şi, uneori, fericite descoperiri de noi teritorii artistice.

Nietzsche a intuit deosebit de pregnant această condiţie de explorator a artistului ca şi avatarurile libertăţii sale, de la stadiul pasiv al asimilării, prin faza *sterilă* a îngîmfării negatoare, la cea a esenţei ei autentic constructive. Propovăduind despre „cele trei posibile prefaceri". Zarathustra îşi îndeamnă discipolii să depăşească stadiul supunerii în faţa autorităţii, în faţa maeştrilor şi idolilor ■— fază, cum am văzut, necesară dar tranzitorie — care-l transformă pe individ într-o „cămilă", fază a înmagazinării cunoştinţelor tradiţionale, în care el devine cărăuş al normelor şi convenţiilor, supus poruncii lui „trebuie". Este faza în care artistul *acumulează* dar încă nu se descoperă ca voinţă şi intenţionalitate liberă. Revelaţia conştiinţei de sine, ca act eliberator, demnitatea trufaşă a respingerii şi negării vechilor limite o învaţă artistul în cel de al doilea stadiu — al prefacerii sale în „leu“ — putere de temut ce devorează orice idol şi domneşte peste o lume pustiită, ştiindu-ₗ numai pe „vreau". Este stadiul *iluziei* de libertate absolută a voinţei artistice, în care inovaţia se bazează încă pe negaţie absolută şi pe ruptura totală faţă de pre-existent. De multe ori, ajuns aici, artistul îşi consideră metamorfoza încheiată, şi-şi trîmbiţează libertatea absolută *faţă de* tot ce s-a creat înaintea lui, faţă de tot ce-i reaminteşte istoria. Este libertatea negativă a celui care stăpîneşte peste „nimic". La libertatea sa de *esenţă* artistul ascede însă numai după ce pe solul desţelenit de „idoli", după ce a dominat şi asimilat totul, pune temelia unei noi zidiri. In metafora nietzscheană leul intransigent se transformă acum în „copil", devenind liber *pentru* a crea, cu nevinovăţia şi îndrăzneala cu care acesta ne dezvăluie, fără rezerve şi oprelişti preconcepute, inferioritatea sa neintimidată, reinventînd astfel lumea. *Imaginaţia sa*

novatoare face ca libertatea abstractă şi absolută *„faţă de“* orice constrîngeri şi condiţionări obiective să se transforme în negaţia ei creatoare, în libertate pozitivă, cheltuită *pentru* atingerea unui scop, pentru supunerea unei idei la rigorile expresiei sensibile.

Am ajuns la stadiul în care trebuie subliniat rolul *imaginaţiei* ca impuls a demersului inovator. In cadrul procesului de creaţie, imaginaţia reprezintă facultatea formatoare a libertăţii şi noutăţii. Ea pleacă de la un motiv sau de la un model dat, de care „ne eliberează[11] corucepînd un alt lucru, o altă normă (de această dată o ficţiune), care are toate şansele să fie nouă. Inversînd raportul, romanticii au transformat libertatea în *condiţie* concepînd-o ca pe una din prerogativele imaginaţiei. Baudelaire notează că, bazată pe libertate, imaginaţia ..creează o lume nouă şi ne produce senzaţia de nou. Cum ea a creat lumea (se poate spune asta chiar şi în sens religios) este drept ca tot ea s-o şi guverneze... Imaginaţia este regina adevărului şi *posibilului,* este una din provinciile adevărului. Ea este în mod pozitiv înrudită cu adevărul[1]*. In felul acesta, continuă Baudelaire, „un pictor mare este în mod obligatoriu un pictor bun, pentru că imaginaţia universală cuprinde inteligenţa tuturor mijloacelor, şi dorinţa de a le dobîndi“. Libertatea ar asigura astfel nu numai atotputernicia inspiraţiei dar şi supremaţia ei asupra raţiunii. Cenzura critică a lucidităţii este astfel abolită în numele libertăţii ei nelimitate. Subtilă pledoarie, prin care libertatea raţiunii este restrînsă pînă la a fi eliminată din forul deliberativ al instanţelor ce decid sensul şi legitimitatea estetică a unei creaţii.

In fond, cum am amintit, avem de-a face cu o răsturnare a raporturilor reale de condiţionare — în procesul de creaţie artistică imaginaţia fiind o *condiţie* a libertăţii de invenţie şi nu o *rezultantă* a ei. Deoarece în lipsa capacităţii imaginative, spiritul nu este decît o perfectă maşină de reprodus idei şi principii preexistente, incapabilă să se desprindă de mode şi să creeze ceva nou. Nu este liber cu adevărat acela oare nu dispune de capacitatea proiectivă, de inventivitatea necesară conceperii

unor soluţii personale, care să-i exprime. Mimetismul, erudiţia seacă, eclectismul sînt tot atîtea încercări disperate, epuizante, de a înainta, cu hărnicie şi perseverenţă, dar fără spor, în teritoriul artei ; de a înainta tîrîş, sub ochiul treaz al gravitaţiei, în lipsa aripilor eliberatoare ale imaginaţiei.

Dar, zborul liber al altitudinilor imaginaţiei, febra căutării inovatoare a unor noi orizonturi, nu trebuie să-i facă pe artist să uite că toată această iscodire, tot acest zbor, nu reprezintă un act în sine, ci au un scop şi o ţintă precisă : *eficienţa umană maximă a creaţiei.* Dînd curs libertăţii de a inova, artistul este dator să încerce totul. Dar, ca să reluăm o întrebare retorică a lui Souriau — pînă unde poate merge acest „totul“ ? Inovaţia nu poiate depăşi, fără riscuri, o anumită limită, dincolo de care, libertatea se transformă în arbitrar. Inovaţia nu este relevantă, ca faipt artistic, decît în limitele în care, redundanţa indispensabilă oricărui act de comunicare o face încă inteligibilă. Excesul necontrolat de inovaţie se plăteşte cu preţul rupturii tragice a comunicaţiilor stabilite între artist şi publicul său. A inova înseamnă a îndrăzni, dar „a îndrăzni cu *efica- citate“.*

A.V. LIBERTATE Şi ADEVĂR ARTISTIC

In prima parte a lucrării de faţă, în care arta a fost plasată în contextul relaţiilor ei cu factorii economici, sociali, etici sau politici, am încercat să arăt că *realismul,* ca atitudine cognitivă, nu contrazice libertatea spirituală a artistului în raport cu lumea.

Pe planul analizei intrinsec artistice, acest raport de nonopoziţie : libertate-realism, se converteşte în relaţia de *determinare cauzală* dintre libertatea specific artistică şi adevărul artei. Cu alte cuvinte, teza pe care vreau s-o aduc aici în discuţie enunţă faptul că *abia existenţa libertăţii artistice,* în *sensid ei fundamental de posibilitate de alegere şi decizie inslaurativă deliberată, face posibilă existenţa adevărului specific artei.* In lipsa acestei dimensiuni esenţiale şi *definitorii* a spiritului creator, pictorul, sculptorul sau poetul nu este artist (=creator şi dezvăluitor de sensuri) ci simplu meşteşugar, simplu artizan sau, şi mai rău, simplu copist minuţios al realului. Dar, pentru aceasta nu era nevoie de artă căci natura ştie să se reproducă şi singură, ba posedă şi înţelepciunea de a nu face niciodată un lucru de două ori la fel. Ambiţia marilor artişti n-a fost nici odată aceea de a dubla realul, ci de a-i da o *replică* care să poarte pecetea demnităţii şi libertăţii lor spirituale. Propunîn- du-şi să „concureze registrul stării civile", Balzac nu s-a vrut un harnic „fotograf al primăriei[14] menit să adauge al n + ₁-lea chip la galeria de portrete civile a vremii, ci a ambiţionat să descopere şi să umple „spaţiul dintre rfnduri“ al amintitului registru.

Punem astfel în discuţie rolul libertăţii în capacitatea artei de a se ridica de la „adevărul vieţii" la „adevărul de esenţă“ al realităţii. Şi totodată legitimitatea dreptului la autonomie al imaginaţiei artistice.

A.V.1

Libertatea ca drept la „minciună[11] semnificativă

Am mai afirmat, cu alt prilej, că spre deosebire de „adevărul vieţii[12] relevat cu rigoare şi obiectivitate de ştiinţă, „adevărul de esenţă" (după formularea lui N. Hartmann), specific imaginii artistice, nu se mai „verifică" prin simpla şi directa sa confruntare cu un obiect sau fenomen din realitate. Un roman istoric de pildă, poate fi, sub aspectul concordanţei sale cu „adevărul vieţii", cu datele biografice exacte, consemnate scrupulos de istoric, mai mult sau mai puţin fals, şi cu toate acestea profund veridic, profund adevărat, *credibil* în ceea ce priveşte dimensiunea umană reală, *esenţa* profilului psihologic al eroului. Libertatea artistului de a se abate uneori de la amănuntul nesemnificativ, de la banalitatea „reală" a desfăşurării unui eveniment sau al biografiei unui personaj, este tocmai condiţia sesizării şi redării esenţialului.

Din punctul de vedere al oricărui tratat de anatomie. *Odalisca* lui Ingres (cu vertebra ei în plus), alungirea halucinantă a chipurilor plăsmuite de El Greco, sau a figurinelor lui Giacometti constituie tot atîtea aberaţii. Ele sînt însă mai fidele esenţei umane decît oricare din „cadavrele de gips" plantate pe soclu, în încă atîtea din pieţe sau parcuri, şi datorate mîinilor oarbe, privirii exacte dar neinspirate a cutărui „făcător de forme". Seamănă oare îngerească întrupare a lui Eminescu datorată lui Anghel sau profilul însingurat în fecunde meditaţii căruia Popovici i-a dat numele de Bacovia, cu detaliile antropometrice ale imaginii lor fotografice ? Cine se întreabă ? Ei *sînt* Eminescu şi *sînt* Bacovia, pentru cei care-i purtăm în suflet, pentru toţi cei care au întîr- ziat cu adevărat, măcar o clipă, în adîncurile semnificative ale operei lor. Un mare artist a intuit un alt mare artist şi a găsit, în libertatea sa de a-i uita chipul accidental, — înfăţişarea reală dar efemeră — putinţa de

a surprinde şi a ne reda imaginea sa eternă, singura adevărată în sens artistic, singura *credibilă* sufletului, nu numai ochilor.

Răspunzînd într-o scrisoare observaţiei că figurile sale nu sînt corect desenate, Van Gogh scria : „Spune-i lui Serret că aş fi dezolat dacă figurile mele ar fi bune... Spune-i că găsesc admirabile figurile lui Michelangelo. deşi picioarele sînt hotărît prea lungi, şoldurile, bazinul prea late. Spune-i că dorinţa mea cea mai mare este să învăţ cum se fac astfel de abateri de la realitate, astfel de inexactităţi... ei da, astfel de minciuni dacă vrei, dar mai preţioase decît adevărurile propriu-zise".

Tocmai în asemenea „minciuni[43] semnificative s-a exprimat întotdeauna libertatea de creaţie a artistului, şi însăşi capacitatea fundamentală a artei de a se distanţa de realul imediat, spre a-l cunoaşte, înţelege şi depăşi creator. De fapt, nu numai imaginaţia artistică, ci însăşi capacitatea reflectorie a intelectului uman nu ar fi fost posibilă fără acest drept al spiritului la „minciună[43] creatoare, fără libertatea non-identităţii totale, paralizante, a imaginii cu obiectul reflectat. Numai astfel omul a putut face saltul din natură în cultură, percepînd realitatea nu sub formă de semnale fizice ci de semne. Animalul nu *vede,* ci numai priveşte. El este din punct de vedere senzorial sclavul mediului său semnificativ, condus şi dominat, într-o determinare strictă, de impulsurile acestuia. Privirea sa nu selectează imagini ci recepteză, pasiv, semnale. Conştiinţa umană s-a putut dezvolta tocmai datorită capacităţii de a se *distanţa* imaginativ de natură, spre a o înţelege şi domina. Ochiul vulturului percepe lumea sa infinit mai exact şi mai corect decît o poate face privirea umană, dar tocmai în acest „avantaj[44] stă şi condamnarea sa la o condiţie fără depăşire. Nu văd, de aceea, condamnare estetică mai jignitoare a unui tablou ca atunci cînd, putînd să-i recunoaştem autorului doar acuitatea observaţiei şi fidelitatea minuţios mimetică a redării fragmentului de realitate observat, ni se pare că-l elogiem, spunînd că ai-e „ochi de vultur[44].

LIBERTATE ŞI ADEVĂR ARTISTIC

„Ochiul artistului vede şi cu pleoapa închisă[42] spu nea Goethe. Cei ce-şi folosesc privirea doar ca insl r₁₁₁₁ u• n I optic, ca lupă plimbată pe suprafaţa accidentală a obicc telor, devin sclavii propriei lor abilităţi mimetice. Performerii naturalismului exacerbat sau ai hiperrealisnuilui fotografic, mi-au trezit întotdeauna compasiunea celor infirmi. Lipsiţi de dimensiunea libertăţii spirituale ei sînt robii talentului lor de copişti, mai exact spus, ai măestriei lor de meşteşugari excelenţi ai penelului, daltei sau condeiului. înfeudaţi materialului de artă, pe care îl slujesc cu credinţă, ei îşi transformă măestria, abilitatea formală (uşurinţa de a desena, sau, de a rima şi ritma cuvinte) în *scop* în sine. Pentru spiritul creator şi liber al artistului toate aceste aspecte, ţinînd de *tehnica* procesului de creaţie, nu constituie decît *mijloace,* indispensabile desigur, dar mijloace de cunoaştere şi depăşire creatoare a realului. în aceasta şi constă deosebirea de esenţă, între *artişti,* şi puzderia simplilor „făcători de forme[44] sau de cuvinte, şi nu în talentul ori tehnica lor artistică.

Lipsiţi de libertatea spirituală ce le permite să se mişte, netentaţi de chemarea aparenţelor, spre straturile profunde ale esenţei, ei nu ne oferă în copiile lor minuţioase şi corecte opere *adevărate* — izvor de cunoaştere mai nuanţată a realităţii, — ci simple imagini tautologice, duplicate nesemnificative ale unei lumi privite dar nu şi *văzute* (percepute selectiv).

Spre deosebire de autonomia socială a artistului, libertatea sa artistică nu încorporează cucerirea unui drept, şi nici un acord „permisiv“ emanînd de la o instanţă exterioară, care i-ar „permite" sau nu să se depărteze de adevărul faptelor spre a aseede la esenţe, *ci o calitate nativă, permanentă* — ca şi talentul ori inteligenţa — proprie spiritului creator. Asemenea talentului, ea poate fi cel mult dezvoltată prin exersare şi solicitare, sau atrofiată printr-o comodă complacere în rutină, prin „fuga de libertate[43] a celor temători de răspundere. Dar te naşti sau nu cu ea, lipsa ei fiind o infirmitate a spi

ritului, nu mai puţin gravă ca obtuzitatea pe care, dealtfel, adesea o generează.

Desigur, nu ne mărturisim prin aceasta înclinaţia spre o artă ruptă de realitate, arogant elitară şi dispreţuind orice contact cu lumea obiectivă ca sursă de inspiraţie, înţelegerea libertăţii şi adevărului, pe care o revendică observaţiile şi consideraţiile de mai sus, se vrea în fapt o pledoarie pentru eficienţă reală a artei ca modalitate specifică de cunoaştere şi *transformare* previzionară a realităţii. Romantismul revoluţionar al unei arte ce-şi asumă liber responsabilitatea de a modela conştiinţele nu po'ate izvorî decît dintr-o asemenea atitudine vizionară şi previzionară faţă de realitate, şi nu din consemnarea servilă şi fără orizont a unor date, aspecte sau fenomene ale prezentului obiectualizat şi stabilizat.

Fără capacitatea imaginii artistice de a ne oferi o sublimare a cotidianului n-ar fi posibilă nici exemplaritatea tipurilor umane pe care ni le propune ca model şi prin care individualitatea se ridică la dimensiuni ideale. Tragedia clasică greacă ne-a propus mereu asemenea figuri idealizate : îndeosebi epopeea şi întreaga literatură cu subiect mitic. Criteriul adevărului îşi are aici termenul de referinţă nu în existenta cotidiană, ca atare, ci în *formele ei esenţiale,* ridicate la rang de idee. Acest „adevăr al esenţei[11] devine posibil prin aceea că artistul poate intui şi da expresie anumitor posibilităţi esenţiale ale specificului uman într-o puritate pe care, în viaţa reală, ele nu o ating niciodată.

Libertatea artistului de a selecta sau respinge trăsături şi aspecte ale realului spre a-şi construi propria sa „versiune", nu este însă nelimitată, ci trebuie să respecte, pentru ca imaginea să posede *adevăr artistic,* o limitare şi o justificare internă. Pentru a se converti în „adevăr al esenţei“, *depăşirea* trăsăturilor individuale prin idealizare, trebuie să respecte un sens „justificat dinăuntrul unui întreg[11], respectiv devine legitimă prin aceea că aparţine acestui întreg şi nu e introdusă arbitrar din afară. Un exemplu la îndemînă ni-l oferă consemnarea fantasticei aventuri a „Cavalerului tristei figuri[11].

Idealismul luptei lui Don Quijote cu morile de vînt îşi bate joc de orice adevăr al vieţii şi devine astfel ridicol. Dar comportamentul fanatic al lui don Quijote se înscrie consecvent pe linia cavalerismului orb. Şi tocmai această completă neglijare şi desconsiderare a situaţiei reale, în numele unui ideal urmărit cu sfinţenie, ce dobîndeşte aici valoare de mit şi de simbol, exprimă o trăsătură esenţială a existenţei umane [22].

Personalitatea stilistică a oricărui pictor se bazează în mod fundamental tot pe această libertate în reflectarea lumii. Un acelaşi obiect sau peisaj „văzut" de doi pictori diferiţi, oricît de fideli, ambii, realismului, nu va arăta la fel în cele două tablouri, ori va arăta, dar atunci nu mai avem de-ia face cu doi artişti ci cu doi copişti. Mai mult chiar, unul şi acelaşi obiect sau peisaj, pictat în mod repetat de acelaşi artist, ni se va înfăţişa de fiecare dată altfel, deoarece privirea sa va selecta şi va reda de fiecare dată alte aspecte ale existenţei lui tranzitorii. Observaţie valabilă nu numai pentru impre- sionişti şi îndeosebi pentru Monet, ce urmărea să *demonstreze* astfel tocmai dependenţa imaginii de starea con- juncturală a aerului şi luminii, mereu alta de-a lungul unei zile, ci şi pentru orice reluare neprogramatică de către un pictor a aceluiaşi subiect, în indiferent ce stil sau perioadă a istoriei artelor.

Libertatea pictorului nu stă deci atît în posibilitatea (reală, dar neesenţială pentru discuţia de faţă) de a *inventa* aspecte ori trăsături noi ale obiectului cît în *alegerea aspectului esenţial* respectiv. In mod arbitrar el nu poate crea nici o trăsătură *esenţială,* care să nu fi aparţinut respectivului segment de realitate — altfel opera va fi, poate, frumoasă dar nu şi adevărată. Fiind însă implicate mai multe asemenea trăsături definitorii în structura obiectului, mai multe asemenea „momente ale adevărului[14] existenţei sale senzorial perceptibile, *pictorul este liber să aleagă.* Necesitatea internă intervine abia post festum, întrucît odată alegerea făcută, spre a da plăsmuirii sale coherenţă şi credibilitate, pictorul trebuie să rămînă credincios aspectului sau momentului

esenţial ales, şi să selecteze în continuare doar din perspectiva acestuia.

Dealtfel, în orice selectare şi modelare a formei artistice sînt dominante, cum observă N. Hartmann, „puncte de vedere ce n-au fost abstrase adevărului vieţii ci sînt datorate unei intuiri a esenţei. Această intuiţie estte însă supm-empirică şi alege în mare măsură liber, după aprecierea artistului"[23]. Orice reproducere *artistică,* oricît de minuţios realistă, a lumii, devine posibilă abia prin selectare lucidă, întrucît altfel totul s-ar estompa înnecat în abundenţa nemărginită a torentului de excitaţii optice. Iar ceea ce pictorul selectează din vîrtejul acesta de impresii optice, redobîndeşte în tabloul său existenţa calmă a unei cauzalităţi picturale ce-i conferă o valoare şi o semnificaţie nouă. Avem aici o limitare a adevărului factologic al realităţii în favoarea unei sporiri corespunzătoare a adevărului ei de esenţă.

Raporturile reale dintre obiecte dobînidesc în tablou o transformare esenţială : un copac, de pildă, aflat în fundalul unui tablou de *Cezanne,* pare la început a nu fi decît produsul unei înlănţuiri cauziale. Această cauzalitate este însă doar o iluzie : ea Va rămîne fără îndoială o „propunere[43] cită vreme vom contempla pictura respectivă, dar va fi totodată emanaţia unei finalităţi estetice mai profunde a întregii compoziţii. Faptul că pomul este plasat acolo şi nu altundeva înseamnă că restul tabloului *avea nevoie,* pentru fundal, de această formă şi de această culoare. In felul acesta privirea noastră pătrunde dincolo de cauzalitatea fenomenului, pînă la finalitatea sa estetică şi totodată pînă la structura profundă a obiectului. Şi prin intermediul acestei finalităţi ajungem la sesizarea libertăţii spirituale a artistului, ca origine şi fundament specific al imaginii contemplate. In fiecare operă de artă libertatea se contemplă şi se redescoperă ca într-o oglindă, indiferent de apartenenţa stilistică a imaginii la clasicism, impresionism sau realism.

Realismul scrupulos al unui Vermeer, de pildă, merge atît de departe, încît la început am putea crede că e vorba de o fotografie. Dacă vom contempla însă iradierea

de lumină a materialului său, luciul de catifea rozalie a micilor sale ziduri de cărămidă, densitatea albastră a unei flori de glicină, lumina ferestrelor sale în care se topesc aurul şi azurul, sideful şi fildeşul, oranjul carnal al obrazelor, netede ca suprafaţa unei perle, atunci vom resimţi întreagă bucuria descoperirii unei cauzalităţi şi finalităţi ce stă nu atît în forme sau în culori, cît în fantezia sa materială. Substanţa însăşi a obiectelor, patina meselor, covoarelor sau lămpilor sale, devine motivul existenţial al prezenţei lor în tablou. Lumina re-creată, transfiguratoare, pe care o emană fiece obiect este singurul element activ pe care-l introduce Vermeer în miezul unei rafinate imobilităţi, aparent fotografice. Dar, prin intermediul ei, obiectele pictate sînt cu adevărat redescoperite. Realismul vermeerian ne poartă poate cel mai aproape de limita creaţiei absolute, căci în această pasivitate a materialului în faţa atotputernicei priviri întîlnim libertatea originară a artistului.

A.V.$_2$ Libertatea ca referențiaiitate mediată

Valoarea de cunoaştere şi de adevăr artistic a unei opere este, cum am demonstrat cu alt prilej [24], direct proporţională cu tensiunea dintre materialitatea ei obiectuală şi idealitatea mesajului, respectiv cu distanţa dintre semnificat şi semnifiicant, în oare se înscrie „spaţiul cunoaşterii artistice". Dar totodată, corespunzător legăturilor mai sus stabilite între libertate şi adevăr, rezultă că acest „spaţiu" dintre semnificat şi semnificant dă seama şi de cantitatea de libertate „consumată[11] de autor în realizarea operei.

Uneori însă această „distanţă semantică[11] a fost mărită, în numele cerinţei de libertate, pînă la anularea oricărei referenţialităţi posibile. între cei doi poli : semnificaţia ideală şi semnificantul material. Unii teoreticieni

ai literaturii consideră că autonomia, respectiv libertatea operei literare presupune lipsa oricărei legături cu realitatea exterioară precum şi faptul că „părţile[11] din care este alcătuită, respectiv semnele lingvistice, cuvintele, propoziţiile ş.a.m.d. să se raporteze doar la alte părţi din cadrul aceleiaşi opere. Ei vorbesc în acest sens de *non-referenţialitatea,* de caracterul de ficţiune al operei literare (Roman Ingarden). De aceea, numai o interpretare imanentă operei ar putea să dea măsura adevărului ei artistic.

Nu intenţionez să mă las atras aici în discutarea posibilităţii de principiu a unei asemenea interpretări imanente, şi nici asupra necesităţii şi utilităţii ei propriu-zise. Ceea ce voi încerca să combat este eroarea tezei că libertatea artistică a scriitorului şi autonomia estetică a operei pot fi asigurate doar de non-referenţialitatea ei absolută.

In primul rînd voi reaminti un adevăr devenit banal în contextul analizelor semiotice ale literaturii. *Legătura cil realitatea nu poate fi anulată în nici un context lingvistic.* Doar pronumele nu se referă la nimic din afara universului de cuvinte, dar şi ele se referă la cuvinte şi la expresii pe oare le putem înţelege doar datorită unor cunoştinţe extrase din realitate. Limbaj fără semantică nu există.

Mult mai fructuoasă şi apropiată de condiţionarea reală a libertăţii mi se pare încercarea de a explica raporturile specifice ale operei literare cu realitatea, prin distingerea mai multor trepte sau nivele de referenţial i- tate, aşa oum procedează profesorul olandez M. F. Fresco[25]. In viziunea sa, o operă literară exprimă un grad de libertate cu atît mai mare cu cît referenţialitatea ei (exprimînd legătura dintre reprezentare şi reprezentant, sau, în formularea noastră, dintre semnificat şi semni- ficant) este mai mediată, mai indirectă şi mai generală.

Fresco distinge *trei trepte de referenţialitate* — co- respunzînd fiecare unui anumit nivel de libertate şi de adevăr artistic al operei.

— Prima dintre ele, neesenţială pentru valoarea operei, şi iracorporînd gnadul de libertate cel mai scăzut, este reprezentată de *corespondenţa* directă dintre reprezentat şi reprezentant, deci de o referenţialitate absolută. La acest nivel, adevărul ar avea numai sensul existenţei identice, în realitate, *pînă la amănunt* a fenomenului sau evenimentului narat de operă. Eroul liric, trăirile şi aventurile sale reflectă întocmai viaţa eroului empiric. Referenţialitatea este aici maximă, vizînd o *corespondenţă a anecdoticii,* a substratului narativ, epic, al unei opere ou realitatea empirică, fie ea un roman sau un poem liric. Dar, pentru o operă de artă este cu totul nesemnificativ faptul dacă afirmaţia existenţială pe care o conţine are un corespondent real în existenţa empirică a eroului liric. Pentru valoarea de adevăr uman a versurilor eminesciene din „Singurătate[43] este absolut irelevant dacă poetul şedea sau nu cu adevărat „la masa sa de brad[33] şi dacă perdelele erau „lăsate[43] sau nu. Nimeni nu contestă profunda valoare de cunoaştere a versurilor lui Edgar Poe, numai pentru că, evident, dialogul său cu corbul n-ar fi putut avea loc în realitate. Desigur, nu trebuie să exagerăm în sens invers, şi să considerăm că o operă literară încetează să fie operă de artă numai pentru că cele relatate i s-au întâmplat într-adevăr autorului. Doar că, repet, faptul nu are nici o importanţă pentru valoarea artistică şi de adevăr a operei.

— Cea de a doua treaptă de referenţialitate, mai indirectă, vizează nu identitatea persoanelor sau evenimentelor narate cu cele din realitate, ci doar o *analogie de situaţie* între experienţa de viaţă a autorului şi întâmplările narate, respectiv r-etrăirea concretă, de către autor, a situaţiei în oare s-a aflat eroul povestirii. Lăsînd scriitorului o mai mare libertate de mişcare, acest tip de referenţialitate poate dobîndi o semnificaţie estetică mai accentuată, prin aceea că îl ajută să ânţeleagă mai profund şi să confere mai multă autenticitate evenimentelor narate. Faptul că Liviu Rebreanu, de pildă, a trăit in mod indirect, prin intermediul dramei fratelui său Emil, întreg tragismul aventurii lui Apostol Dologa,

I-a ajutat să confere o deosebită pregnanţă şi autenticitate psihologică conflictului din *Pădurea spînzuraţilor.* Încă o dată, nu este important că autorul nu a fost el însuşi judecat şi condamnat în condiţiile ştiute, dar faptul că a trăit în acelaşi timp istoric, că a refăcut personal l[l]a faţa locului scenariul ultimelor zile ale fratelui său, I-a ajutat probabil în mare măsură să intuiască exact tensiunea existenţială atît de credibil recreată în paginile romanului. Dealtfel, mărturisirile autorului, privind geneza acestui roman sînt mai mult decît semnificative : .,Am început romanul de vreo patru ani, cîte treizeci pînă la cincizeci de pagini. Simţeam însă că n-am găsit nici ritmul nici atmosfera. Mă înverşun&m în fiecare noapte şi lucrul era în ziadar... Şi atunci am pornit să caut şi să găsesc negreşit, oricare ar fi, mormântul fratelui meu spîmzurat. Şi l-am descoperit în sfîrşit la Ghi- meş, într-o livadă, la marginea fostei frontiere (...). Am fost în casa primarului de pe vremuri, unde a fost judecat şi osîndit. Am fost în odăiţa în care şi-a petrecut ultimele ceasuri şi de unde a plecat la supliciul suprem. Am trecut în satul vecin, în Făget, unde a avut ultima reşedinţă. Am cunoscut pe preotul român care-i fusese prieten, dar care n-a fost admis să-i însoţească la moarte. Am vorbit cu o fată de ţăran, sprintenă, frumuşică, la care am găsit cîteva răvaşe de-ale lui. Primarul mi-a dăruit şapca lui fără cozoroc, pe oare a trebuit s-o schimbe cu o pălărie civilă cînd a pornit pe ultimu-i drum pămîntesc (...). Şi de-atunci am putut scrie liniştit la *Pădurea spînzuraţilor*“ [26].

Reiese limpede, chiar şi numai din fragmentul citat, că numeroase amănunte şi descrieri din roman au încă un ridicat grad de referenţialitate în raport cu existenţa reală a lui Emil Rebreanu. Ar fi însă o absurditate să subapreciem valoarea estetică a romanului pe considerentul teoretic al puternicei sale referenţialităţi şi ca atare a unei ..autonomii artistice" relativ scăzute. Căci problematica cărţii depăşeşte limitele anecdoticii pro- priu-zise. dobîndind o *semnificaţie general umană,* ce-i conferă dintr-o dată un înalt grad de deschidere şi li

bertate semantică, şi ca atare şi o probabilitate sporită a confirmării sale ca adevăr. Marx — pe oare unii îl socotesc pe nedrept a fi inspiratorul teoriei referenţiali- tăţii directe, obligatorii, a operei de artă — subliniază tocmai faptul că valoarea de generalizare umană a mesajului îi conferă operei valabilitate estetică şi după anularea oricărei referenţialităţi concrete : „Dificultatea nu constă în a înţelege că arta şi epopeea greacă sînt legate de anumite forme de dezvoltare socială. Dificultatea constă în faptul că ele ne procură încă şi astăzi o desfătare artistică şi că într-o anumită privinţă servesc ca *noirmă* şi model inegalabil" [27].

— Ajungem astfel la cea de a treia treaptă, pe care referenţialitatea operei este minimă. Ea este detectabilă în acele opere al cănor mesaj atinge un înalt grad de valabilitate general-umană, tocmai datorită faptului că sînt mai puţin legate de un timp, un spaţiu şi o situaţie concretă, mai indiferente faţă de „pretextul" lor cotidian. Să observăm că e vorba de o *distanţă* maximă între polii de referinţă şi *nu* de *anularea* oricărei legături între ei. ..Reprezentatul" va avea totdeauna un pol de referinţă, orieît de depărtat, în realitate.

Maxima libertate referenţială o găsim încorporată, aşadar, în opere a căror valoare de adevăr atinge un asemenea grad de generalitate umană îneît (aproape) orice epocă, orice societate se regăseşte şi recunoaşte în ele. Mesajul lor uman îşi păstrează valabilitatea în toate coordonatele spaţio-temporale. In cazul acestor opere devine posibil ca fără a le violenta contururile, să le interpretăm de fiecare dată din nou, în mod valabil, pe această a treia treaptă de referenţialitate. Eventuala ei referenţialitate de gradul întîi, este, oricum, indiferentă. In aceasta constă adevărata autonomie a operei de artă.

Referenţialitatea de gradul doi, va fi, într-un fel sau altul, totdeauna implicată în operă. Dacă dobândeşte însă o importanţă exagerată în motivaţia operei, aceasta va fi supusă pericolului unei îmbătrîniri rapide. Condiţionarea temporală prea pronunţată a mesajului nu mai permite transpunerea sa viabilă într-un alt context so

cial-istoric. Limitată la o libertate referenţială minimă, valoarea de adevăr a acestor opere e epuizată adesea de sensibilitatea şi idealurile unei singure generţii.

Aşadar, autonomia operei, înţeleasă în sensul de nonreferenţialitate, devine trivială şi neinteresantă cînd e vorba de prima treaptă amintită, şi înşelătoare, *ambiguă* în cazul referenţialităţii indirecte, indiferent că e.vorba de pictură, sculptură, muzică sau literatură.

Dar, ambiguitatea înseamnă totodată implicarea în structura operei a unei mai mari libertăţi de decodificare a mesajului ei artistic. Ajungem astfel la sesizarea unei noi forme de existenţă a libertăţii artistice.

A.VI.
AMBIGUITATE ŞI CONSTRÎNGERE

Am analizat în primul capitol al acestei părţi ($A.I_t$ şi $A.I_2$) modul în care libertatea de alegere „consumată" progresiv de către artist în timpul realizării operei, se transpune şi cristalizează în structura acestuia, constituind „oferta ei de libertate". Cu cît, aşadar, structura artistică implică mai multă „libertate consumată", cu atît libertatea de alegere de care dispune receptorul în decodificarea operei va fi mai mare. Este cazul operelor deschise, a căror structură posedă o mare *ambiguitate* semantică.

Tensiunea dialectică dintre libertate şi necesitate, proprie procesului de creaţie, se converteşte la nivelul mesajului şi al codului estetic, în *relaţia constrîngere- ambiguitate.*

Arta, ca ipostază predilectă a libertăţii de creaţie, este prin sine însăşi ambiguă. Cei care văd în ambiguitate un defect al operei, ţinînd de lipsa de precizie şi de confuzia mesajului, aplică demersului artistic, respectiv mesajului estetic, criteriile limbajului uzual sau ale celui ştiinţific şi încalcă astfel specificitatea limbajului artistic.

Dar, fiind vorba de artă ca *limbaj,* să lămurim chestiunea legitimităţii ambiguului cu ajutorul perspectivei ştiinţifice elaborate de semiotică.

Unul din principalele demersuri clarificatoare ale semioticii I-a constituit cunoscuta subdivizare a funcţiilor limbajului introdusă de Roman Jakabson, conform căreia, un mesaj, poate îndeplini următoarele funcţii (ce pot fi întîlnite izolat sau coexistînd) : a) cea *referenţială,* b) cea *emoţională,* c) cea *imperativă,* d) cea *contactuală* (sau „phatică") e) cea *metalingvistică,* f) cea *ESTETICĂ*[28].

Dintr-o dată se vede că cerinţele de conciziune, rigurozitate, precizie, univocitate ori claritate adresate unui discurs lingvistic sînt în fond adresate uneia sau alteia din funcţiile sale, îndeosebi celei referenţiale ori impe

rative *nu şi celei estetice*. Pentru că un mesaj dobîndeşte o funcţie estetică tocmai în măsura în care ni se prezintă ca fiind structurat ambiguu şi ca autoreflexiv, adică atunci cînd atrage atenţia contemplatorului, înainte de toate, asupra propriei forme.

Toate aceste funcţii pot coexista în unul şi acelaşi mesaj, şi în cea mai mare parte a limbajului cotidian întîlnim mereu intercondiţionări şi intersectări ale acestora, chiar dacă o anumită funcţie deţine rolul dominant.

Important este să reţinem teza că *un mesaj cu funcţionalitate estetică este, în raport cu sistemul de aşteptări reprezentat de cod, structurat în mod ambiguu şi imprevizibil* [29].

Estetieitatea mesajului depinde însă nu numai de ambiguitate, respectiv imprevizibilitate — ca libertate de interpretare — ci şi de jocul dialectic dintre ambiguitate şi constrîngere, aceasta din urmă ca expresie a necesităţii şi limitei inerente operei. Astfel, un mesaj foarte echivoc ni se prezintă ca deosebit de bogat în informaţie estetică întrucît ne lărgeşte foarte mult gama interpretărilor posibile, dar el poate depăşi astfel foarte uşor graniţa ce îl transformă în *zgomot*. O ambiguitate *productivă* (în alt context am vorbit de „libertate *eficientă*“) este aceea care ne incită atenţia şi ne stimulează efortul de interpretare, dar care apoi ne permite să găsim modalităţi de facilitare a decodificării, şi să detectăm în această dezordine aparentă, ca incifrare, o ordine mult mai bine cumpănită decît ordinea mesajelor redundante. Este în fond problema producerii informaţiei estetice prin introducerea de ordine în dezordine, prin aşa-zisa „colorare a zgomotului[11] pînă cînd acesta devine inteligibil, problemă tratată de A. A. Moles [30] şi U. Eco [31]. O operă posedă o „deschidere[14] eficientă — rămînînd deci inteligibilă ca formă —• în măsura în care maxima deschidere, respectiv ambiguitate posibilă, implică un minimum de configuraţie formală. Dincolo de acest prag morfologic capacitatea informaţională a deschiderii degenerează în „zgomot"!

Cum remarcă Eco[32], pentru mesajul estetic sînt valabile, în acest sens, regulile stabilite de Aristotel pentru intriga tragică : intriga trebuie să dea curs unor evenimente care ne surprind, ceva ce depăşeşte aşteptările noastre şi contravine opiniei curente. Dar pentru ca această întîmplare să fie acceptată, trebuie ca, în vreme ce pare de necrezut, să îndeplinească anumite condiţii de verosimilitate ; trebuie să deţină o anumită probabilitate, să fie *„kată to eikos“*. Este uimitor, intr-adevăr, cînd un tînăr se întoarce acasă după lungi ani de război, şi instigat de sora sa, vrea să-şi ucidă mama. In faţa unei asemenea situaţii, ce contravine oricărei aşteptări, emoţia spectatorului este puternic intensificată de încărcătura informaţională ambiguă a situaţiei. Dar pentru ca situaţia să nu fie respinsă ca imposibilă şi total absurdă, ea trebuie să fie credibilă : fiul vrea să-şi ucidă mama, întrucît aceasta şi-a pus amantul să-i ucidă soţul. Recunoaştem aici paradigma tuturor tragediilor clasice inspirate din povestea mitologică a Electrei şi-a lui Oreste.

încărcătura informativă, tensionarea firului naraţiunii pînă la punctul maxim al improbabilităţii şi ambiguităţii (dincolo de care emoţia spectatorului pretinde o rezolvare care să-i descătuşeze atenţia suprasolicitată), cere un fundament de normalitate, de credibilitate. Ambiguitatea rămîne eficientă estetic prin raportarea ei la o limită, la o constrîngere. Pentru a se putea contura distinct, cu toată forţa unei stări oscilatorii „deschise[41], informaţia estetică trebuie să se sprijine pe secvenţe de redundanţă. Opera de artă ambiguă se bazează astfel pe o „logică a semnificanţilor[11], prin intermediul căreia îşi exercită dubla funcţie de stimulare a interpretărilor şi cea de control a gradului de libertate a interpretării. Este vorba aici de relaţia dialectică dintre libertatea de interpretare, asigurată de ambiguitatea mesajului, şi respectarea contextului structurat al mesajului (Problemă analizată pe larg şi de U. Eco, sub forma dialecticii dintre „formă şi deschidere" [33]).

Dar atingem astfel un sens al ambiguităţii pe care îl vom analiza mai pe larg, cînd vom ajunge la secţiunea

dedicată modalităţii de funcţionare a libertăţii artistice în planul *receptării.* La nivelul creaţiei însă, ambiguitatea ne-a interesat numai ca intenţionalitate artistică (expresie deci a libertăţii artistice, conform : A.III.j.), oa rezultat al unei „poetici", deci al unui program instaurativ ales şi propus de artist, ca proiect al operei. Şi ne-au mai interesat condiţiile în care, ca expresie a unei „voinţe artistice" ea a trebuit să se raporteze în mod permanent
— de-a lungul procesului de creaţie — la constrîngere şi limită, spre a dobîndi o semnificaţie decodificabilă, şi a se putea converti astfel, la nivelul receptării, nu în „zgomot" şi haos informaţional, ci în plurivocitate, în polisemie şi polivalenţă, asigurînd o *potenţialitate deschisă* operei, dincolo de bariere de timp şi de loc, în spaţiul „quatrodimensional" de cuprindere şi valabilitate general umană a libertăţii artistice.

B.

PLANUL COMUNICĂRII ARTISTICE

Arta este informare ! Arta este comunicare ! Două teze lapidare, reprezentînd nucleul euristic al esteticii informaţionale, şi care deschid drumul spre o problematică profundă, menită să restructureze fundamental modul de înţelegere şi totodată posibilităţile de analiză a artei. In primul rînd e vorba de *„descoperirea“ contemplatorului,* descoperire ce schimbă „ordinea distribuţiei", dînd întâietate, pe scena artei, receptorului. Căci el este cel care trebuie informat. Prin aceasta raportul operă-contem- plator trece pe primul plan, ducînd la cea de a doua „descoperire" : *procesul de comunicare artistică.* Simplă schimbare de accent şi de perspectivă ? Nu, schimbare revoluţionară, deoarece înlătură o tradiţie milenară în estetică, care de la Aristotel şi Platon încoace s-a ocupat numai de artist şi opera sa, aşadar de producător şi de produsul său nu însă şi de receptor. In afara preocupărilor a rămas şi procesul de comunicare prin care opera devine din obiect în sine, un „obiect pentru altul", din expresie a conştiinţei de sine — formă a conştiinţei sociale. Din acelaşi motiv, nici libertatea artistică n-a fost urmărită, în interogările filozofice ori estetice tradiţionale asupra artei, decît tot numai ca o înzestrare a creatorului ori ca o dimensiune a operei. Abia cibernetica a fost aceea care, prin analogiile ei fecunde, i-a deschis ochii teoreticianului artei asupra semnificaţiei şi complexităţii procesului de comunicare artistică şi a rolului său în procesul de realizare a finalităţii umane a operei. Estetica informaţională dar şi semiotica ne oferă astfel alături de sociologia receptării posibilitatea de a pune în evidenţă şi alte forme de manifestare a libertăţii artistice, neconştientizate în mod spontan de artist sau critic — şi anume cele implicate în desfăşurarea procesului de comunicare artistică.

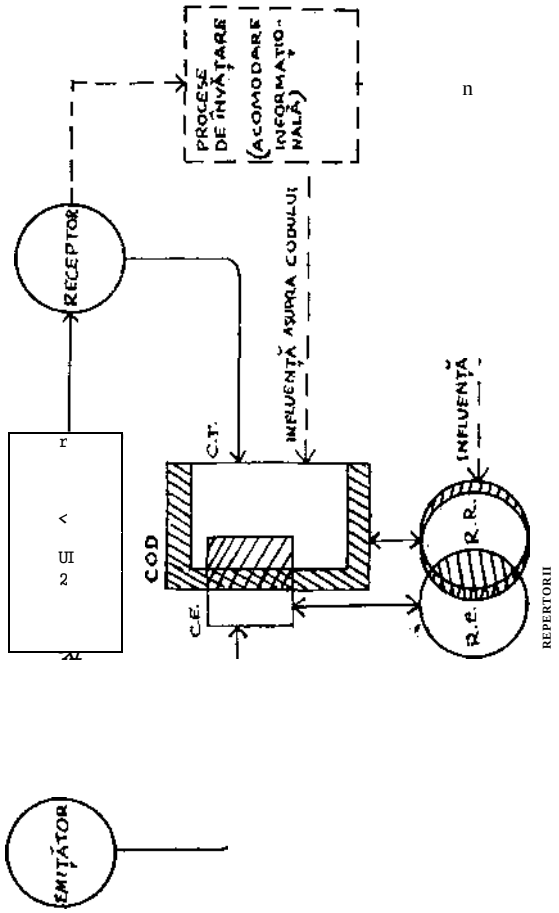
In esenţă, problema care ne interesează, în acest context, este cea a modului în care arta poate funcţiona ca *fenomen de comunicare,* conservîndu-şi în acelaşi timp un grad de autonomie care să ne îndreptăţească să vorbim de libertatea ei. In fapt, cum vom vedea, tocmai în această libertate se exprimă *diferenţa specifică* prin care arta se individualizează şi se distinge pe fundalul general al mijloacelor de comunicaţie, de celelalte forme proprii relaţiilor economice, sociale şi politice.

B.I.

CARACTERISTICILE PROCESULUI DE COMUNICARE

Spre a facilita înţelegerea aspectelor şi caracteristicilor procesului de comunicare în care poate fi evidenţiat, ca factor specific, efectul libertăţii artistice, voi încerca să schiţez mai întîi, în linii generale, un model formal al comunicaţiei, care să răspundă preciziei cerute de formalizarea matematică şi principiile semiotice.

In mod extrem de concis şi simplificînd la maximum, vom spune că, din perspectiva procesului de .comunicare, „opera de artă este considerată ca fiind un *mesaj* luat dintr-un context socio-cultural şi transmis prin intermediul unui *canal* (sistem de senzaţii vizuale, auditive, etc.) existent între un individ (respectiv artistul) *emiţător* şi un individ *receptor"*. Caracteristicile esenţiale ale procesului de comunicare sînt reprezentate de proprietăţile mesajului şi ale codului ce dă o formă semiotică mesajului (în baza unui *repertoriu de semne* de care dispune artistul). După Meyer-Eppler[35], esenţa actului de comunicare între un emiţător şi un receptor, prin intermediul unui canal fizic stă în găsirea unor semne recognoscibile în repertoriul deţinut de emiţător, în adunarea şi transmiterea lor prin ceea ce numim un canal de comunicare, urmînd ca receptorul să identifice fiecare dintre aceste semne ale mesajului cu cele pe care Te deţine deja în propriul său repertoriu. Comunicarea mesajului nu poate avea loc decît in condiţiile în care aceste două repertorii coincid cel puţin în parte. Forma fizică a mesajului artistic ia naştere prin *codificarea* într-un limbaj artistic a ideii şi formei artistice imaginate. Receptînd mesajul, contemplatorul îl decodifică pe baza repertoriului de semne de care dispune, reconstruind mental o altă idee şi o altă formă. Calitatea comunicării depinde de identitatea dintre forma percepută şi forma creată (transmisă), exprimînd totodată, cum vom vedea, gradul de „libertate informaţională" a canalului de transmisie. In mod schematic, procesul de comunicare artistică poate fi reprezentat astfel.



Spațiile haşurate reprezintă lărgiri ale codului şi respectiv repertoriului receptorului în urma proceselor de învățare.

B.I. 1.

Modelul logico-matematic al comunicării

Vizînd identitatea dintre ideea ori forma emisă şi cea receptată, orice proces de comunicare se bazează, în esenţă, pe modelul fundamental al *identităţii logice.* Dezvoltarea matematică a formulei aristotelice a identităţii A = A, va pune în lumină şi caracteristicile mai complexe ale comunicării artistice. O asemenea dezvoltare o voi încerca în continuare, întrucît posibilitatea cuiva de a fi identic cu sine însuşi şi de a conştientiza acest lucru, constituie baza oricărei comunicări între un eu şi un *tu,* şi deoarece opera de artă fiind, prin definiţie, o asemenea insuflare a unui *eu,* într-un material mort, spre a deveni relevant unui *tu,* trebuie ca o asemenea dezvoltare a modelului iniţial să capete relevanţă şi pentru artă.

Modelul celei mai perfecte comunicări ar fi atunci cazul ideal de activitate a spiritului uman, şi orice practică ar putea fi măsurată şi apreciază după gradul ei de concordanţă cu modelul comunicaţional. In această viziune, opera de artă ar reprezenta treapta cea mai înaltă de materializare, sub ea plasîndu-se, în ordine descres- cîndă, nivele de comunicare din ce în ce mai îndepărtate de ideal. Iar ceea ce-i conferă artei acest rang de model comunicaţional ideal, este, cum vom vedea, *tocmai libertatea specifică de care dispune în structurarea mesajului şi în alegerea codului utilizat.*

Să începem — aşa cum procedează, într-o sugestivă analiză a modelului comunicaţional, G. Pfeiffer[36] — cu cea mai simplă condiţie a oricărei comunicări : trebuie să existe cel puţin doi parteneri, *a* şi *b.* Ei constituie, din punct de vedere matematic, un binom. Ca expresii ale unor asemenea comportamente sînt cunoscute ecuaţiile binomice care formalizează relaţiile dintre doi parteneri.

Cea mai simplă ecuaţie binomică, cea de gradul întîi, este :

$$a - b = o.$$

De aici, prin inversare, reiese că $a = b$, ceea ce înseamnă însă că îl putem înlocui pe b cu *a,* obţinînd $a = a$.

Obţinem astfel cunoscuta formulă aristotelică a identităţii. Ea caracterizează un tip de comunicare ce are loc între doi parteneri, care pe de o parte sînt diferiţi *(a* şi *b)* iar pe de altă parte identici (a = a). Dar aceasta este tocmai situaţia relaţională ce există între dubla reflexivitate şi simpla — reflexivitate a *eului,* între oare se stabileşte o identitate. In identitate se conturează deja, aşadar, o cale pentru întUnirea cu o entitate străină. Dar întreaga filozofie occidentală, pînă la Hegel, s-a oprit la acest prag, ceea ce a făcut ca o adevărată filozofie a comunicării să nu poată fi dezvoltată în cadrul acesta tradiţional.

Să înaintăm acum pe drumul dezvoltării modelului comunicaţional. Condiţia pentru o comunicare extinsă dincolo de limitele eului reflexiv, este existenţa unui *tu,* complet independent. Diferenţa trebuie să devină evidentă şi în formula matematică ce modelează acest tip de comunicare. Să ne adresăm aşadar formei imediat superioară a unei ecuaţii binomice, respectiv cea de gradul 2.

In forma ei cea mai elementară ea se prezintă astfel : $a^2 - ab -$

$$b^2 = o.$$

Gradul al doilea înseamnă aici că relaţia dintre *a* şi b a fost ridicată la pătrat. Puterea comunicării corespunde acum exact numărului de participanţi. Rezolvînd formula, obţinem o diferenţă reală între o şi *b,* dovada faptului că se deosebesc radical. Să vedem însă înainte ce semnificaţie are această formulă în raport cu procesul

de comunicare, şi anume transformînd-o astfel încît să permită o descifrare mai clară :

$$a^2 - ab = b^2 \; a \; (a - b) = b^2$$

$$a - b = \frac{b^2}{a}$$

Dacă vom conferi acum lui b valoarea cea mai elementară = 1, vom obţine următoarea formulă simplificată : $a - 1 = \frac{1}{a}$.

De aici se poate deduce faptul că în cea mai elementară formă de comunicare, diferenţa dintre parteneri se află în echilibru (respectiv este egală cu) raportul dintre ei. Am evidenţiat astfel şi următoarele două condiţii indispensabile ale unei comunicări : 1) nu este suficient ca partenerii să fie deosebiţi, ei trebuie să se găsească şi într-un raport de reciprocitate şi 2) O armonie deplină între aceste două stări fundamentale se instaurează abia atunci cînd deosebirea şi relaţia (legătura, raportul) dintre parteneri au aceeaşi valoare [37].

Constatări ce statuează, pentru practica comunicaţio- nală, *obligativitatea unui respect faţă de celălalt, la fel de pronunţat ca şi dorinţa de contact şi comunicare.* Dacă accentul cade precumpănitor pe *diferenţa* partenerilor, contactul comunicativ se dizolvă în dezinteres sau chiar în ostilitate. Dacă, dimpotrivă, se accentuează în mod exagerat contactul şi acesta devine prea intensiv, partenerii îşi estompează identitatea, „pierzîndu-se" unul în altul în aşa fel încît îşi sacrifică conştiinţa de sine, devenind. ca persoană, o victimă înfeudată celuilalt.

Se evidenţiază astfel, deja la acest nivel al analizei, o caracteristică ce va dobîndi o semnificaţie deosebită în consideraţiile noastre ulterioare asupra dialecticii li- bertate-necesitate în procesul comunicării. Şi anume, dacă LIBERTATEA se manifestă în *tensiunea spre deschidere,.* proprie dorinţei de comunicare, şi reprezintă o premisă

a comunicării, prin *capacitatea de independenţă şi diferenţiere a partenerilor,* NECESITATEA, la care se raportează, e întruchipată de obligativitatea *contactului* şi a *echilibrului* dintre parteneri.

Să revenim însă la sugestiile pe care ni le oferă dezvoltarea matematică în continuare a modelului nostru formalizat pentru caracterizarea altor situaţii şi condiţii fundamentale ale comunicării. Aşadar, reinterpretînd formula obţinem :

$$a\ (a - b) = b.b\ a$$

$$- b\ b^*\ b\ a$$

Aspectul hotărîtor al acestei formule de bază a comunicării, îl reprezintă funcţia îndeplinită de mărimea b. Ea apare de ambele părţi ale ecuaţiei şi indică un tip de comuniune, pe care o întîlnim în cibernetică sub forma „feed-back"-ului. Acesta sintetizează în fapt un complex proces de autoreglare, bazat pe faptul că orice modificare în una din părţi este imediat comunicată „centralei[44], ce comandă apoi corecturi corespunzătoare în cealaltă parte, spre a păstra echilibrul. Cînd nu avem de-a face cu un model de funcţionare complex, prin ,,feed-back" se înţelege faptul că transformările dintr-o parte determină transformări corespunzătoare, în cealaltă. Mărimea b are aşadar o funcţie regulativ-stabilizatoare, orientată spre echilibrul ambelor părţi. Comunicarea se prezintă

* Aceasta este însă formula cea mai uzitată pentru descrierea matematică a „secţiunii de aur". *a* desemnează o distanţă. divizaită într-un segment mai mare (= b) şi unul mai mic (= *a* — b). Segmentul mai mic (a — b) se comportă faţă de segmentul mai mare *(b)* la fel ca acesta din urmă faţă de distanţa totală *(a),* respectiv faţă de suma ambelor segmente. Din punct de vedere algebric, rezolvarea ecuaţiei ce exprimă această propoziţie, duce la numărul _phi", a cărui valoare este 1,618... **In** fine, putem avea o expresie cît mai apropiată de valoarea „secţiunii de aur" prin seria de fracţii numită „seria lui Fibonaci" (2/1, 3/2, 5/3, 8/5).

astfel în ipostaza unui raport cibernetic, supus acţiunilor regulative.

Am văzut mai înainte că modelul fundamental al situaţiei comunicaţionale ne conduce la o ecuaţie exprimînd proporţia „numărului sau secţiunii de aur". Semnificativ însă pentru această proporţie este faptul că părţile în relaţie, în cazul nostru partenerii comunicării *(a — b* şi b) nu au aceeaşi mărime. Este o situaţie ce caracterizează, în fapt, orice asociere autentică între doi parteneri de comunicare : pe baza unui respect egal faţă de celălalt, trebuie să existe o deosebire între cei doi parteneri, un potenţial, respectiv o diferenţă de tensiune, care să declanşeze procesul de comunicare, de transmitere a unei informaţii. Informaţia codificată în mesaj ar fi lipsită de sens dacă ambii parteneri ar dispune de aceleaşi cunoştinţe. Abia lipsa de cunoştinţe, deficitul informaţional al unuia, îl pune pe celălalt în situaţia de a deveni emiţător de informaţie. Am analizat deja mai sus, în alt context, funcţia acestei diferenţieri — *a cărui premisă e tocmai libertatea:* Cerinţa unor relaţii democratice între partenerii comunicării şi a înlăturării structurilor elitare nu vine în contradicţie cu diferenţele (democraţia culturală nu înseamnă nivelarea şi anonimizarea indivizilor. cf. Partea I-a, V.l) cîtă vreme menţinerea „personalităţii", a unicităţii, a nesubstituibilului, şi deci a tuturor trăsăturilor capabile să distingă o entitate de alta, ne apare ca fiind ceva de dorit, expresie a unei dezvoltări libere a personalităţii. Dealtfel, însuşi actul creaţiei, ca proces declanşator al oricărei comunicaţii artistice, n-ar putea exista în lipsa unui asemenea echilibru între libertatea individualizării şi diferenţierii tipologice şi *necesitatea* respectului faţă de entitatea celuilalt, faţă de dreptul său democratic la o la fel de liberă dezvoltare. Necesitatea ce *îngrădeşte* libertatea unuia constituie *premisa* libertăţii celuilalt. Contrariile se ating, şi, prin simplă schimbare de semn, conţinuturile lor devin identice (conform şi A.II.$_3$).

Revelator pentru noi este şi faptul că în formula originară a comunicaţiei, identică, am văzut, cu cea a

„secţiunii de aur", mărimea esenţială este reprezentată de numărul iraţional „phi“, ce se continuă, după virgulă, la infinit (1,61803398...). Ceea ce înseamnă că orice *comunicare conţine în mod. esenţial elemente ambigue,* confuze, neclare, — constatare în măsură să confirme consideraţiile noastre anterioare (A.VI.j) privind legitimitatea estetică a ambiguităţii, precum şi raporturile dintre ambiguitate şi libertate (ce vor fi analizate şi în planul comunicării, la paragraful B.III.3).

Totuşi proporţia „secţiunii de aur“ poate fi transpusă foarte exact într-o formă univocă, cu ajutorul compasului şi echerului. Am discutat şi cu alt prilej [38] felul în care Pitagora a interpretat ciudata ambivalenţă a secţiunii de aur şi anume faptul că, în cadrul unei construcţii formale, acest raport poate fi transpus într-un mod deplin raţional, putînd fi deci realizat într-un număr finit de etape, dar că, de îndată ce îl transpunem în valori numerice, îşi dezvăluie natura sa iraţională, ambiguitatea sa infinită. Aplicată la modelul comunicării, această constatare ne previne asupra faptului că *raţionalitatea şi naţionalitatea constituie* o *unitate dialectică de neanulat.* Şi tocmai această unitate contradictorie reprezintă premisa *libertăţii specifice* a actului de creaţie şi comunicare artişti,căi. Partea raţională este diată de intuirea şi conceperea clară a vizibilului, cea iraţională de neclaritatea, de ambiguitatea invizibilului. Cu ajutorul raţionalului punem între noi şi „celălalt" o pavăză, care ne asigură siguranţa şi integritatea persoanei, libertatea ei originară. Acest „scut“ este însă permeabil ca o membrană osmotică. El nu separă doar (asigurînd astfel individualizarea şi independenţa spirituală) ci ne şi leagă. Graniţa dintre raţional şi iraţional nu este o graniţă a adversităţii şi duşmăniei ci o „vamă“ a schimburilor intersubiective. Şi tocmai această ambivalenţă a limitei raţionale ce ne separă, legîndu-ne, de celălalt, face posibil şi *necesar* tipul de comunicare intuitivă intersubiectivă, de tipul artei, alături de tipurile de comunicare şi de limbaj precumpănitor raţionale, discursive, ale ştiinţei sau vieţii cotidiene.

Intîlnirea cu iraţionalul nu rămine însă, mai puţin, un pericol potenţial. „Celălalt", identitatea cu totul diferită este mereu periculoasă, întrucît înseamnă necunoscut, nesiguranţă, întîmplător, şi prin aceasta estompare şi neclaritate a posibilului. Ea nu se lasă transpusă integral în raţionalitate. De aceea comunicarea este un risc şi o aventură existenţială. Dar numai în aceste condiţii poate fi detectată şi „îmblînzită“ partea de necunoscut a realităţii, şi integrată în zona de lumină a propriei noastre existenţe. Centrul raţional al legăturilor noastre permanente cu ceilalţi, al cărui nucleu sîntem, este înconjurat de o zonă marginală de neclaritate de un „orizont al misterului" cum îl numea Blaga, marcat de punctele de contact cu „celălalt[44]. Fiecare încercare şi luare de contact reală, deci fiece comunicare eficientă împinge mai departe acest orizont al necunoscutului şi neclarităţii, lărgind zona de teren sigur a raţionalului. Dar chemarea acestui orizont de mister şi ambiguitate e permanentă, rămînînd la fel de puternică, determi- nîndu-ne să ieşim iarăşi şi iarăşi din zona de certitudine a teritoriilor cîştigate prin cunoaştere anterioară. Ambiguitatea şi nesiguranţa devin agenţi ai autodepăşirii, ai transcenderii în obiectivitate, şi ai nevoii subiective de libertate.

O caracteristică, de asemenea fundamentală, a procesului de comunicare, pe care o putem desprinde din modelul schiţat, vizează una din ipostazele organice şi stimulatoare de manifestare a necesităţii : prezenţa *factorilor de perturbare* ai oricărei comunicări. Într-un studiu extrem de cutezător despre relaţia dintre „Organism şi tehnică[4139] Hugo Kiikelhaus demonstrează că viaţa biologică şi cu atît mai mult cea spirituală, nu ar putea exista fără „autoperturbare[44] şi fără o perturbare determinată de agenţi străini, fără o excitaţie stimulatoare, ce determină instabilitatea sistemului, oferindu-i astfel libertatea căutării unor căi şi soluţii noi de stabilizare şi *obligîndu-l la dezvoltare*. Contajcitul comunicativ cu „celălalt" este tocmai un asemenea stimul. Proporţia matematică a „secţiunii de aur[44], aflată şi la baza comunicării,

conţine deja, prin echivocitatea sa iraţională, un factor constant de auto-perturbare, dar existenţa umană este structurată pe diferite nivele de fiinţare, în raport cu care, accentuarea şi varierea efectelor de perturbare, reprezintă, în fapt, o îmbogăţire, întrucît ne obligă să putem ajunge abia pe ocolite, şi dincolo de drumul direct dar *neliber* al şirurilor de cauzalitate naturală, la armonia „secţiunii de aur“, în cadrul structurii multiplane a sistemului de reguli amintit. Arta, ca formă *extremă* a comunicării, ar fi şi ea extrem de monotonă dacă relaţia şi armonia ideală ar putea fi instaurată spontan. Situaţie intuită cu precizie încă de Georg Simmel, care ne recomanda să lăsăm neîngrădită acţiunea factorilor perturbatori la nivelele inferioare ale fiinţei, prin lărgirea spaţiului de toleranţă al ambiguităţii. Abia prin conlucrarea şi interferenţa nivelelor de perturbare trebuie să rezulte, la nivelul superior, o calmare „a apelor", stratul subţire şi fragil al echilibrării şi armonizării în frumos [40].

„Secţiunea de aur“ deţine în această comuniune deschisă, supusă perturbărilor permanente, dintre operă şi contemplator, funcţia unui regulator. Deoarece însă, cum am văzut, un organism se vădeşte a fi cu atît mai viabil cu cît autoperturbările sînt mai bogate, în cadrul toleranţei de ambiguitate, iar perturbaţiile externe mai diverse, sistemul de reguli ideal al comunicaţiei este reprezentat de un sistem în cadrul căruia întreaga tensiune dintre diversele feluri de perturbaţii se consumă în planul inferior, armonia realizîndu-se la suprafaţă. Desigur, ca orice model ideal, şi acesta implică o utopie, armonia deplină ne-fiind posibilă nici la nivelul amintit, decît ca apropiere asimatotică de cazul ideal. Opera de artă, ca posibilitate materializată a unui *„tu“* real, nu-şi va dezvălui, în mod corespunzător, armonia sa profundă decît prin însuşirea şi „folosirea" ei de către contemplator, şi cu cît este mai lung şi mai ocolit drumul acesta prin teritoriile libertăţii de comunicare, drumul acesta ce poartă de la perturbaţii datorate gustului şi satisfacţiei superficiale, peste siguranţa deţinerii unei semnificaţii, spre imprecizia existenţei semnificante şi a utilizării

(consumării) nemijlocite, cu atît mai intensiv va fi actul de comunicare, şi mai intimă legătura dintre opera de artă -şi receptorul ei.

b.i.2

Schema procesului de comunicare artistică

Consideraţiile de pînă acum referitoare la caracteristicile precesului de comunicare au avut un caracter *general şi introductiv,* analiza formelor specifice de manifestare a libertăţii la acest nivel rămînînd pe planul doi. Cele cîteva observaţii sporadice despre libertate au vrut doar să puncteze originea unor probleme semnificative ce vor face obiectul exclusiv al paragrafelor următoare. Pentru urmărirea şi înţelegerea lor a fost nevoie însă de expli- citarea prealabilă a principalilor termeni de specialitate şi a fundamentelor teoretice de care ne vom servi în analiza ipostazelor concrete ale libertăţii.

Spre a putea sintetiza aceste premise teoretice ajutătoare într-o imagine de ansamblu, menită să nuanţeze şi să clarifice şi mai mult semnificaţia termenilor de specialitate utilizaţi şi relaţiile dintre ei, mă voi ajuta de schema alăturată — adaptată după Umberto Eco — în care modelul comunicaţional este aplicat la cazul concret al transmiterii unui mesaj poetic. Semnificaţia unor noţiuni cheie precum : emiţător, semnal, canal de transmisie, zgomot perturbator, cod, antecod, decodificare etc, ce vor reveni frecvent în consideraţiile noastre ulterioare, se va dezvălui astfel de la sine dacă ne luăm răgazul să descifrăm respectiva schemă-model (conform planşei alăturate).

MODELUL PROCESULUI DE DECODIFIC

ZGOMOT acţiunea timpului

«-T

Eventual control fi lologic asupra corectitudinii

J!*kL

EMITATOR

SURSA

Diferite aspecte ale realităţii fizice sau culturale. Aici emiţătorul coincide cu aparatul de emisie.

APARAT DE EMISIE

Autorul comunicării, în acest caz: Eminescu

SEMNAL

Simbolurile grafice: „Dintre sute de calarge/Care la.să malurile

CANALE

Cărţi, manuscrise, ctc.

APARAT DE RECEPŢIE

Mecanismul de vudcre al cititorului, ce transformă semnalul in semnificanţi verbali.

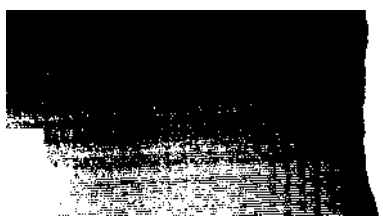
Codul la care se raportează autorul: limba română din vremea lui Eminescu

Recurs filologic (lingvistică, filologie, în sens restrîns)

Sistemul de subcoduri la care se referă autorul: j de ex. eventualele conotaţii simbolice ale noii-unii de catarg, în sec. al XxX-lea. *

--- ----- — --------

Recurs filologic (Iconologie, retorică, stilistică, ş.a.m.d.)



Ideologia autorului:
Contextul de cunoştinţe la care se raportează codul şi subcoduriie

Recurs filologic (istoria culturii)

eventualul recurs asupra codului emitent, Verifică codurile receptorului

RE A UNUI MESAJ POETIC

IDEOLOGIE Ea determină în recepior alegerea unor coduri anumite şi unor subcoduri în condiţiile excluderii altora. Dacă determină, alegerea unor coduri arbitrare poate fi cauza unor *pa turbări semantice* (zgomot semantic)

îmbogăţeşte contextul ideologic.

Kr

L_

MESAJUL PICANTĂ

CA FORMA SEMNI

..Dintre sute de catarge/ Care lasă I . măturile" devine la, rîndul sH.ii sursă i—— de informaţie, ca sistem al mai mul- ' tor semnificanţi ce pot fi aleşi I

RECEPTOR

Cititorul. HI •transformă semnificanţii I I mesajului în semnificaţii ce pot fi şi | diferite de cele dorite de autor. El ---------- funcţionează ca yu aparat dc recep- I • . tare semantică. 1 I

MESAJ INTERPRETAT CA SEMNIFICAŢIE .

Ca sistem de semnificaţii alese (ce poate deveni la rîndul său sursă pentru' alţi receptori)

_____

ii–_r

L

J

^ CODUL LA CARE SE RAPORTEAZĂ RECEPTORUL

.IL

Limba română a zilelor noastre. In măsura în care diferă de cea a secolului al XlX-lea poate funcţiona ca perturbare (zgomot) semantică sau ca - subcod ce îmbogăţeşte mesajul.

T SISTEMUL DE CODURI ŞI SUBCODURI LA CARE SE RAPORTEAZĂ RECEPTORUL, de ex

SUBCODUL 1	SUBCODUL 2	SUBCODUL 3	SUBCODUL 4
Un vocabular specific tehnicii navale, ca exemplu de *cod arbitrar*	Asociaţiile emoţionale conotate în noţiunea de „catarg". (Ele pot fi aceleaşi sau altele decit cele la care s-a gîndit Eminescu)	Asociaţiile emoţionale conotate de sunetele limbii româneşti faţă de un străin, necunoscător al limbii. Eventuale asociaţii datorate sinesteziei	Conotaţiile culturale asociate mesajului, ce este receptat în mod global ca o sintagmă împietrită ori ca un „fetiş cultural"

B. II.
LIBERTATEA ŞI STRUCTURILE CODULUI

Dicţionarele de semiotică [43] definesc prin *cod,* un sistem de incifrare a semnelor cu ajutorul unor alte semne, iar prin *codificare,* operaţiunea de redare a unui anumit conţinut sau eveniment, prin intermediul semnelor. Un exemplu simplu, unanim cunoscut, de cod *direct* (care echivalează, expresie cu expresie, elementele a două sisteme de semne) îl constituie *codul-morse,* cuplat, expresie cu expresie, de sistemul de semnificanţi ai alfabetului : de regulă însă codurile sînt mult mai complexe şi nu se reduc, ca în cazul de mai sus, la un simplu sistem de opoziţii. Cercetarea semiotică a cîmpurilor semantice [42] a arătat că atunci cînd vorbim de o .,limbă" înţeleasă drept „cod", trebuie să ne reprezentăm un lung şir de mici sisteme semantice, ce se cuplează în diverse moduri cu unităţile unui sistem de semnificanţi (respectiv sunetele limbii respective). Vom putea defini acum, în mod mai complex, codul, drept acel sistem care :

a) stabileşte un repertoriu de simboluri, deci de unităţi semnificante, care se disting prin opoziţie reciprocă ;

b) precizează regulile lor de combinaţie ; c) se prezintă ca un sistem al sistemelor semantice şi al regulilor ce guvernează combinarea semantică a diferitelor unităţi ; d) stabileşte sistemul posibilităţilor de cuplare a lor şi regulile de transformare de la unul la altul ; e) circumscrie un repertoriu de reguli de circumstanţă, ce prevede diferite situaţii comunicaţionale, corespunzătoare unor interpretări diferite.

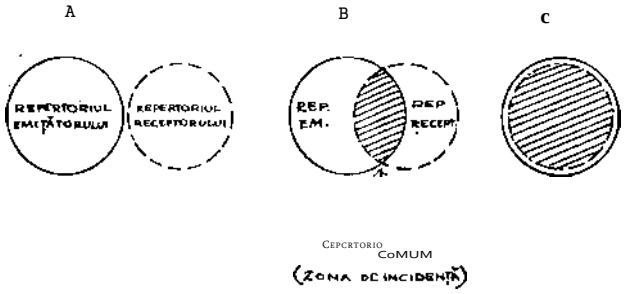
In linii generale vom reţine însă faptul că un cod stabileşte faptul că un anumit semnificant denotează o anumită semnificaţie. In limbajul uzual şi în cel ştiinţific, raportul de^decodificare (de denotaţie) este un raport direct şi univoc, fixat cu stricteţe de cod. In cadrul limbajului artistic, semnifieantul, alături de denotarea

unei anumite semnificaţii, „conotează" totodată, prin asociaţie de sensuri, o semnificaţie secundă. Denotaţia este universală şi univocă pentru toţi cei care cunosc codul. Conotaţia — înţeleasă ca aură emotivă care se crează în jurul termenului — dovedeşte o valabilitate mai res- trînsă, ţinînd de subcoduri sau ,,lexicuri" specifice, comune unor anumite grupuri sau uneori, unui singur individ. Astfel, noţiunea de „Vultur" denotează un anume tip de pasăre, dar conotează „curaj", „vitejie" „agerime" etc. Conotaţia, amplu folosită în limbajul artistic, presupune însă mai întîi, ea premisă obligatorie, *deno- tarea corectă a semnificantului.* Dacă, din necunoaşterea codului utilizat de emiţător, receptorul este incapabil să descifreze semnificantul ce indică noţiunea de „vultur", el nu va avea nici prilejul să realizeze, asociativ, semnificaţiile conotate. De aceea, descifrarea multiplelor sensuri conotate de un mesaj artistic nu este posibilă fără capacitatea receptorului de a „citi" întîi codul său de bază, şi a-i denota astfel înţelesurile primare. Libertatea de alegere expresivă a artistului, şi libertatea de interpretare de care dispune contemplatorul în receptarea unei opere, depind aşadar. în perspectiva procesului de comunicare, de situaţia reală a corespondenţei codului utilizat de emiţător şi de receptor.

Libertatea ca zonă de incidenţă a codurilor

Am văzut mai înainte (B.I.) că o comunicare nu poate avea loc în mod efectiv dacă nu există o corespondenţă a codurilor, bazată pe o incidenţă, măcar parţială, a suprafeţelor marcate de *repertoriile de semne* pe care se bazează codificarea şi respectiv decodificarea. Întrucît actul de codificare înseamnă, în principal, introducerea ordinei într-o situaţie cu o entropie ridicată (prin reguli de grupare şi asociere a elementelor, de pildă stabilirea regulilor şi condiţiilor de *alegere a semnelor* dintr-un

repertoriu dat. Un asemenea „cod[44] îl constituie regulile gramaticale de constituire a cuvintelor unei limbi, din totalul de sunete existente şi de asociere a lor. O funcţie asemănătoare o îndeplinesc în muzică, de pildă, legile armoniei şi ale contrapunctului. Nu intrăm însă acum, în analiza semiotică a structurii şi semnificaţiei extrem de complexe a codului. Ceea ce ne interesează este numai dependenţa libertăţii de alegere a semnelor, în alcătuirea codului, de *situaţia referenţială* a repertoriului pe care se bazează. înţeleg prin „situaţie referenţială[43] rezultatul comparării dintre repertoriul de semne al emiţătorului şi cel de care dispune receptorul. Putem distinge astfel, trei tipuri principale de „situaţii referenţiale[43] :



Situaţia A reflectă cazul cînd între repertoriul de semne al emiţătorului şi cel al receptorului nu există nici o incidenţă. Codificarea unui mesaj pe baza acestui repertoriu ar duce la incifrare totală şi la imposibilitatea comunicării, întrucît receptorul este incapabil să recunoască semnele mesajului şi să le decodifice.

Situaţia B —• reflectă incidenţa parţială dintre cele două repertorii. Avem satisfăcută aici condiţia limită a oricărei comunicări. Aceâşţă incidenţă poate fi mai mică sau mai mare variind şi *îh* funcţie de tipurile de limbaj şi de

comunicare. Pentru artă, şi în special penii u mia ..... dernă, este caracteristică situaţia în care repet Ini iul ih semne de care dispune receptorul pentru ;i <l< < ■ Ii11■ <i opera este, de regulă, mult mai restrîns deeil i el ni emiţătorului. Noile coduri şi sisteme de semne nuni le ristice limbajului artistic modern fiind cu totul nllele decît cele de care dispune publicul în urma „acomodam[11] la arta tradiţională a secolelor trecute, ceea ce diminuea/a foarte mult libertatea sa de interpretare. In parte, situaţia este ameliorabilă (cum vom vedea în C.V.ţ) prin intermediul informării şi educării estetice a publicului. Fiind dotat cu capacitate de memorare şi estimare statistică, intelectul uman este susceptibil de „acomodare informaţională[11] proces în care perceperea repetată a unor semne identice, modifică treptat „situaţia referen- ţială“ a repertoriului de care dispune receptorul, încercînd să-i înglobeze din ce în ce mai mult în repertoriul emiţătorului. căruia îi este subordonat.

Situaţia C — indică o identitate totală a reper tor iilor, caz ce poate fi întîlnit uneori în viaţa cotidiană (de pildă între doi telegrafişti, vorbind aceeaşi limbă şi utilizînd drept cod alfabetul morse) sau în cel al producţiei estetice „kitsch“, dar niciodată în cazul artei autentice.

Privite acum din perspectiva libertăţii artistice, situaţiile *A* şi C marchează cazurile limită între care poate varia libertatea emiţătorului şi respectiv a receptorului. In cazul *A,* libertatea de alegere a artistului este practic nulă, dacă vrea să ţină seama de finalitatea comunicativă a operei, respectiv a mesajului (singura atitudine compatibilă cu *arta),* deoarece *orice* alegere îi este interzisă. Am văzut, în consideraţiile anterioare asupra redundanţei obligatorii a unui mesaj (cf. A.I.3), că există două situaţii limită, în care mesajul se dizolvă, pierzîndu-şi orice caracter estetic semnificativ. Prima dintre ele, cores- punzînd în contextul de faţă „situaţiei *A*[u]*,* este marcată de *originalitatea absolută* a mesajului, datorată alcătuirii lui din semne total imprevizibile şi ininteligibile recep

torului, ceea ce transformă semnificaţia codificată prin operă, în simplu „zgomot[11] aleator. Este unul din cazurile în care, la limită, libertatea se transformă în contrariul ei, întrucît, cum am văzut, artistul nu mai dispune, în fond, de nici un fel de libertate *artistică* (= libertate *creatoare* şi *eficientă).* Cazul limită opus, al „situaţiei C“, reprezentat de suprapunerea perfectă a sferei de cuprindere a celor două repertorii de semne, corespunde, în scara lui Moles, celuilalt pol al comunicării, marcat de *banalitatea totală* a mesajului. Deţinînd ambii, emiţător şi receptor, aceleaşi informaţii (respectiv dispunînd de exact acelaşi repertoriu şi cod), mesajul este total redundant, ne-mai solicitînd în nici un fel atenţia şi efortul receptiv al contemplatorului. Informaţia estetică este egală cu zero, ceea ce înseamnă că şi „libertatea" consumată pentru realizarea operei, şi cristalizată în structura parţial imprevizibilă a mesajului, este în cazul acesta egală cu zero. Situaţia include un paradox, cu totul semnificativ : aparent, întrucît sferele repertoriului coincid, s-ar părea*că artistul dispune de libertatea de alegere a oricărui semn, ne-avînd de respectat nici o regulă, nici o limită. Ne-am afla astfel în faţa unui caz de *libertate absolută.* Faptul că, în practică, ea duce cum am văzut Ia anularea mesajului ca structură *artistică,* deci şi a „libertăţii[11], constituie încă o dovadă a imposibilităţii practice a libertăţii absolute, şi o adeverire a tezei că dincolo de o anumită limită, marcată de domeniul ei specific de exercitare, libertatea se transformă în contrariul ei.

Vom spune aşa-dar că spaţiul de manifestare al *maximei libertăţi artistice posibile în cadrul procesului de comunicare este cuprins în zona de optimă incidenţă între sferele celor două repertorii de semne, al emiţătorului şi receptorului, reprezentată de variaţiile posibile ale „situaţiei referenţiale B“, ce depind de dialectica oscilatorie dintre informaţie-redundanţă; originalitate-banalitate; incifrare-decodificare/; inovaţie-tradiţie şi creaţie-educaţie.*

b.m.2

Libertatea ca pluralitate şi „toleranță" a codurilor

Modelul comunicaţional ideal, pe care l-am comentat la începutul acestui capitol (cf. B.I.j), pornea de la premisa că emiţătorul şi receptorul sînt în posesia aceluiaşi cod. In realitate situaţia se prezintă mult mai complex, nu numai datorită non-incidenţei totale a codurilor şi respectiv repertoriului de semne (cf. B.II.i) ci şi datorită pluralităţii codurilor şi subcodurilor ce se interferează în orice context cultural. Prin *„pluralitate de coduri* desemnăm faptul că pentru decodificarea unui sistem de semne, receptorul are, de regulă, mai multe coduri la dispoziţie, alegerea unuia sau altuia dintre ele fiind dependentă de o serie de factori extra-semiotici, de ordin ideologic sau cultural. In funcţie de utilizarea unor sisteme de convenţii diferite, unul şi acelaşi mesaj poate fi decodificat din diferite puncte de vedere, lărgind astfel în mod corespunzător libertatea de opţiune a receptorului. Unuia şi aceluiaşi semnificant, de pildă „vultur[11] receptorul îi poate asocia multiple conotaţii, după faptul dacă îl interpretează într-un context biologic, tehnic (dinamica zborului) sau ideologic.

Contextul comunicaţional •—■ constituit din complexul de condiţionări materiale, economice, biologice şi fizice — condiţionează permanent alegerea codurilor şi subcodurilor, limitînd libertatea de a decodifica în mod arbitrar, în plus, contextul poate schimba nu numai *sensul unui mesaj* (un steag roşu are altă semnificaţie în mîna unui luptător şi alta în cea a unui impiegat de mișcare, feroviar) ci îi poate schimba *funcţia.* Astfel, imaginea unei biciclete, pe o firmă, are altă finalitate decît cea de pe un indicator de circulaţie, şi implicit, şi o altă încărcătură emoţională şi respectiv *valoare informaţională* (imaginea unui cap de mort semnifică „otravă" cînd o întîlnim pe

eticheta unei sticle sau „anarhie" cînd îl receptăm pe fundalul unui steag negru. Informaţia pe care mi-o furnizează cînd îl găsesc pe o sticlă ce tocmai mă pregăteam s-o scot din bar, este mult mai mare decît cea pe care mi-o transmite acelaşi simbol, aplicat pe stîlpii liniilor de înaltă tensiune).

Din această perspectivă, mesajul ca purtător al unei semnificaţii codificate se prezintă, la rîndul său, ca un izvor al altor posibile mesaje, cu sensuri variate. Putem vorbi aici de informaţie şi respectiv libertate, ca o pluralitate de alegeri posibile, realizabile în planul semnifi- canţilor materiali ai mesajului ; necesitatea, ca limitare a libertăţii de alegere, intervine în procesul transpunerii acestor semnificanţi într-o anume semnificaţie prin aplicarea anumitor subcoduri, stabilindu-se astfel sub forma unei *alegeri definitive* a receptorului. Cu alte cuvinte, *libertatea* (ca şi informaţia) *bazată pe existenţa unei pluralităţi de coduri şi de subcoduri, poate fi definită ca stare de dezordine în raport cu o ordine ulterioară; ca situaţie ambiguă în raport cu o anulare ulterioară a acestei ambiguităţi; ca posibilitate de alegeri alternative, respectiv ca o alegere de efectuat în raport cu un sistem de alegeri deja efectuate.* Este vorba deci de o stare de libertate *în raport cu determinări şi condiţionări ulterioare.*

Libertatea de interpretare a receptorului (asupra căreia vom reveni în C.I.) permite stabilirea unui contact comunicativ şi în cazul unui mesaj ambiguu sau cu un înalt grad de imprevizibilitate, cum este cazul mesajului artistic. Avem de-a face cu un fenomen specific estetic, pe care îl voi numi în continuare „toleranţa decodificării", în cazul unui proces de comunicare mecanic, cum ar fi schimbul de informaţii între două maşini electronice, rigid legat de coduri univoce, dacă destinatarul receptează, în locul semnalului prevăzut de cod, un semnal total neprevăzut, capacitatea sa de percepere se blochează, în cazul nostru maşina fie că nu va răspunde în nici un fel (neluînd în seamă mesajul, interpretat ca „zgomot[44], ca simplă perturbaţie a canalului) fie că, încercînd să

decodifice mesajul, se va deregla. Cînd polul receptării este reprezentat însă de o conştiinţă şi o sensibilitate umană, care ştie că la originea mesajului se află o altă conştiinţă şi o intenţionalitate comunicativă, atunci intervine „toleranţa decodificării[43] ce pune întregul mesaj sub semnul întrebării şi al interesului analizator, mobi- lizînd întregul sistem de subcoduri de care dispune, şi nu va respinge pur şi simplu mesajul ca „aberant[43] sau ca „zgomot" accidental, ininteligibil. Mesajul estetic este astfel, singurul mesaj ce dispune de libertatea de a pune sub semnul întrebării codul său de bază întrucît sugerează un mod imprevizibil de combinare a semnelor, respectiv a semnificanţilor.

„Toleranţa codului" depinde şi de faptul dacă judecăţile existenţiale pe care le structurăm sub forma unui mesaj sînt judecăţi *analitice* (respectiv semiotice) sau *sintetice* (respectiv factice) [44]. Efectuăm o judecată „analitică[43] (semiotică) atunci cînd condiţia ei de adevăr depinde doar de semnificantul ei material. In cazul judecăţii „sintetice[43] (sau factice) semnificantul depinde de o condiţie de adevăr, satisfăcută printr-o comparaţie cu o situaţie sau un dat referenţial empiric (Propoziţia *„Mihai Viteazul a fost asasinat la Cîmpia Turzii"* este adevărată din punct de vedere logic numai şi numai dacă Mihai a murit *în realitate* la Cîmpia Turzii). O judecată sintetică (factică) do'bîndeşte relevanţă semiotică numai dacă este acceptată ca adevărată *independent de verificarea ei,* şi de faptul că ar putea fi o „minciună". In măsura în care a fost acceptată ca adevărată, ea îmbogăţeşte codul cu noi conotaţii. Afirmaţia poetului : „o floare neagră mă orbi / într-un amurg fierbinte de pe lume[43] (Ioan Alexandru), are o semnificaţie pentru botanist numai dacă există cu adevărat asemenea „flori negre", capabilă să „înghită" oameni. Pentru semiotică însă afirmaţia dobîndeşte sem- nificaţie dacă societatea o acceptă ca adevărată, şi asociază de aceea noţiunii de „floare neagră[11], o conotaţie însemnînd „moarte". Este mecanismul ce stă la baza tuturor convenţiilor artistice, libere de obligativitatea unei confruntări cu realitatea empirică. Ni se prezintă

aici, într-o nouă ipostază, pusă în lumină de „toleranţa codurilor[11], *raportul dintre libertatea şi adevărul artistic* de care ne-am ocupat în consideraţiile anterioare (la A.V.j). Depinzînd exclusiv de contextul semiotic al mesajului, adevărul artistic este constatabil nu prin raportarea la un referent empiric din realitate, şi deci evidenţiaţi prin aplicarea mecanică a unui cod univoc, ci se dezvăluie în consonanţă cu legitatea şi coherenţă internă a structurii operei, deci cu modul de structurare estetică a semnificanţilor. Adevărul artistic este, în planul comunicării, o stare semiotică.

Această dialectică dintre cod şi mesaj, în care codurile dirijează modul de constituire al mesajelor, dar în care mesaje noi pot restructura la rîndul lor codurile, constituie baza înţelegerii unui fenomen precum *creativitatea limbajului,* ca formă de manifestare a libertăţii. Este vorba de raportul dialectic dintre ceea ce Chomsky numea „creativitate guvernată de reguli[11] şi „creativitate care schimbă regula“ [45].

Cum remarcă Eco[46], putem considera judecăţile factice, aşa cum ne apar ele formulate în cadrul unor mesaje obişnuite, ca un exemplu de creativitate *permisă de regulile* codului : regulile sintactice permit alcătuirea unor mesaje, care îmbogăţesc diferitele unităţi semantice cu sens. O dimensiune diacronică este introdusă în dimensiunea sincronică a codului, ca un sistem de subcoduri şi îi transformă structura, dar *respectînd* posibilităţile sale dinamice, capacităţile sale combinatorice, şi nu în mod arbitrar. Această „toleranţă a codului[1]*, limitată de necesitatea *sa* internă, stă la baza posibilităţii trecerii de la limbajul uzual la limbajul (literar) artistic, constituit pe baza unui cod propriu, dar denotabil, cel puţin în stadiu incipient, tot prin raportare la codul de bază, al limbajului uzual.

Această „îmbogăţire[11] a codului cu sisteme de subcoduri, este încă dominată de tipul de „creativitate guvernată de reguli[11]. Saltul în domeniul „creativităţii care schimbă regula[14], proprie libertăţii artistice, este realizat de acel tip de mesaj alcătuit parţial conform regulilor

codului, dar care lezează în fapt aceste reguli, structu- rîndu-se ca mesaj ambiguu (aspect asupra căruia vom mai reveni în B.III.4). Mesajele artistice, funeţionînd în cadrul unei culturi date, contribuie esenţial la transformarea codurilor. Dar nu printr-o restructurare a codului într-un plan superior, urmîndu-i regulile, ci prin contrazicerea regulilor codului. Pe baza acestei capacităţi de „forţare" a codului îşi poate împlini arta *funcţia ei iconică* de lărgire a deprinderilor perceptuale umane. Prezentând *noi îmbinări* de forme, culoare şi alte unităţi semantice, diferite de cele prezente în codificările uzuale ale realităţii, arta lărgeşte sfera registrului de experienţe perceptive a publicului, făcîndu-1 să intuiască, instantaneu — coexistenţa mai multor posibilităţi de receptare a realităţii decît luase în consideraţie pînă atunci.

Libertatea de a construi noi tipuri şi combinaţii de codificare a experienţei existenţiale, conferă artei posibilitatea de a lărgi sfera răspunsurilor comportamentale *adecvate* ale „individului", făcînd posibile noi modalităţi de acţiune eficientă. Este vorba de ceea ce Toffler numeşte „experienţă organizatoare", respectiv procesul de reducere şi restructurare a datelor, pînă la un conţinut informativ maxim, asimilabil şi inteligibil conştiinţei umane, şi, ca atare, prelucrabil. Arta furnizează reprezentări simbolice, *sintetizatoare,* care ne permit să economisim o bună parte din capacitatea noastră de analiză informaţională a avalanşei de semnale şi mesaje codificate cu care sîntem bombardaţi zilnic de ambianţa noastră cotidiană. Cu alte cuvinte, arta ne pune la îndemînă „metafore" orientative, cu mare capacitate cognitivă şi informativă.

B.III. LIBERTATEA LA NIVELUL MESAJULUI

B.III.$_1$

Caracteristicile mesajului în perspectiva comunicării artistice

a) Despre ambiguitate ca una din caracteristicile principale ale mesajului estetic am amintit pe larg ceva mai sus (A.VI şi B.I.). Această ambiguitate este legată, cum am văzut, de pluralitatea şi toleranţa codurilor, deci de o *libertate rejerenţială* a mesajului artistic ce nu poate fi întîlnită la nici un alt tip de mesaj. De aici şi relativ puternica sa independenţă de funcţia pragmatică pe care ar putea-o îndeplini, şi care face ca *receptarea modului sau de structurare (informaţia estetică) să constituie scopul primar al comunicării artistice,* şi abia în al doilea rînd receptarea conţinutului semantic comunicat (informaţia semantică)[47]. Un mesaj precum *„Expoziţia se va deschide vineri orele 18 în sala Dalles“,* focalizează, datorită funcţiei sale referenţiale, întreaga atenţie a receptorului asupra semnificaţiei contextuale a expresiilor şi prin ele asupra referentului empiric ; el ne situează astfel în afara universului semiotic al semnelor, iar semnul se estompează spre a face loc în receptor unei atitudini comportamentale, ca răspuns la informaţia semantică a mesajului.

Un mesaj estetic însă, precum versul : *„lumină lină lini lumini“* de Ioan Alexandru sau precum revoluţionara pînză a lui Picasso „Domnişoarele din Avignon“, ne solicită atenţia asupra oscilaţiei dintre informaţie şi redundanţă, şi ne incită curiozitatea să desprindem din ceaţa ambiguităţii o imagine care să ne călăuzească decodifi

carea, făcîndu-ne să *reflectăm asupra modului în care este alcătuit.*

b) O altă trăsătură specifică a mesajului estetic în contextul procesului de comunicare, şi derivînd cumva tot din cea fundamentală, a ambiguităţii, e dată de faptul că semnificanţii („purtătorii materiali" ai informaţiei estetice) dobîndesc semnificaţii adecvate numai în *interacţiune cu contextul.* Din perspectiva „cîmpului ideologic" (Eco) în care are loc, în mod concret, decodificarea, semnificanţii dobîndesc mereu noi clarificări şi ambiguităţi succesive. Ei trimit spre o anumită semnificaţie, dar includ în structura lor sintactică o libertate de interpretare, care — aşa cum demonstrează Galvano della Volpe[48] — îmbogăţeşte substanţial posibilităţile de alegere şi a altor semnificaţii. Dacă schimbăm un element al contextului, se schimbă întregul echilibru semantic al structurii mesajului.

c) *Necesitatea* internă a operei, se manifestă în construirea şi comunicarea mesajului estetic sub forma con- strîngerilor semantice introduse de *materialul* din care sînt construiţi semnificanţii. Spre deosebire de alte tipuri de mesaj şi de comunicare, în cazul comunicării artistice, finalitatea şi eficienţa acesteia nu mai sînt indiferente faţă de „materialul de artă" utilizat. In cadrul mesajului estetic capătă formă şi „substanţa expresivă[14] (Eco) [49]. înrudirea a două cuvinte, bazată pe exprimarea unei semnificaţii comune, este întărită dacă există între ele şi o înrudire sonoră, marcată de rimă; ca şi în cazul unei ex- j resii onomatopeice, sunetele par să exprime încă o dată sensul evocat. Complexul fizic al semnificanţilor realizează un ritm sonor şi vizual, care nu este întîmplător în raport cu semnificaţia. Cînd poetul foloseşte o figură retorică, respectiv armonia imitativă spre a reda atmosfera unei cavalcade, precum Alecsandri : *„Un tropot de copite, potop ropotitor",* atunci avansarea tumultoasă a gîn- durilor, redată de rostogolirea tumultoasă a semnificanţilor, se structurează în mod omolog cu avansarea tumultoasă a călăreţilor pe care ni-i imaginăm venind ca un puhoi. Cititorul utilizează astfel codul într-un mod ne

obişnuit, care îl obligă să perceapă o înrudire organică între referent, semnificant şi semnificaţie.

d) In sfîrşit, o ultimă trăsătură specifică a mesajului estetic, pe care o vom consemna aici tot din cauza relevanţei ei pentru libertatea artistică (a receptorului) priveşte capacitatea acestuia de a *pune în joc, succesiv, diferite planuri de realitate* — oferind receptării, respectiv atenţiei contemplatoare libertatea plasării pe oricare dintre aceste nivele :

— planul fizico-tehnic al „materialului de artă“ din care sînt construiţi semnificanţii

— planul esenţei diferenţiale a semnificanţilor

— planul semnificaţiilor denotate

— planul diferitelor semnificaţii conotate

— planul sistemelor de aşteptare psihologice, logice şi ştiinţifice, la care se referă semnele.

Pe baza tuturor acestor planuri, ce se oferă succesiv percepţiei, se constituie un fel de sistem de relaţii structurale omoloage, care lasă impresia că toate planurile ar putea fi definite pe baza unuia şi aceluiaşi cod general, care le structurează pe toate [50].

Această ierarhie de nivele semiotice ale mesajului constituie premisa unui cîmp de libertate a mesajului ce se evidenţiază numai în cadrul procesului de comunicare artistică.

B.III.j

Cîmpul de libertate a mesajului

Am văzut mai sus că mesajul estetic este structurat pe mai multe nivele, aflate într-o interacţiune şi interinfluen- ţare organică în cadrul comunicării artistice. Ceea ce presupune, la rîndul său, posibilitatea unui număr corespunzător de contacte comunicative cu mesajul. O operă corespunde astfel unui mare număr de sisteme de comunicare, principial identificabile şi separabile în mod obiec

tiv de către un observator exterior (de pildă un *teoretician* al artei), şi chiar şi în mod subiectiv, de către receptor, dacă îşi concentrează atenţia succesiv asupra operei.

La fiecare dintre aceste nivele de percepţie pot fi descoperite — cum menţionează Moles [51] — *semnale* şi *semne* elementare „enunţabile“, un *repertoriu* al grupurilor de probabilitate subiectivă, legi de *asamblare* sau de cod, şi *supersemne*.

Procesul de constituire şi detectare a supersemnelor ne interesează în mod deosebit deoarece el circumscrie un priim cîmp de libertate a mesajului. Un „supersemn" reprezintă o construcţie unitară alcătuită din semnele unei ierarhii de percepţie inferioare (subsemne). Dacă privim, de pildă, o literă tipărită cu diferite caractere tipografice, atunci litera respectivă este un supersemn sub formă de *clasă,* ale cărei elemente sînt diferitele tipuri şi caractere tipografice. Dacă vom grupa însă mai multe litere într-un cuvînt, de pildă literele a, r, t, ă, în cuvîntul „artă“, atunci ia naştere un supersemn sub forma unui *complex,* ale cărui elemente sînt literele individuale. Se constituie astfel o ierarhie de semne pe diferite trepte de contemplare. Treapta cea mai elementară o formează elementele de percepţie, în exemplul nostru mici particule de cerneală tipografică ce sînt grupate reflexiv de privitor, prin formare de complexe, ca litere. Superizarea prin formarea de clase sau de complexe alcătuieşte astfel supersemne de un nivel tot mai complex şi mai ridicat. Receptarea mesajului poate avea loc astfel pe diferitele trepte ale acestei ierarhii, iar sentimentul de „plăcere estetică" este intim legat de posibilitatea receptorului de a se deplasa liber de la un „nivel informaţional [51] la altul, alegîndu-şi mereu un alt centru de focalizare a atenţiei.

In timpul comunicării mesajului, atenţia receptorului oscilează aşadar între aceste nivele diferite, conferind fiecărui nivel detectabil o valoare estetică proprie. Cu cît deci ierarhia de nivele a unei opere este mai bogată, cu atît şi libertatea de mişcare pe care o oferă percepţiei

este mai mare, sporind astfel gradul de implicare subiectivă şi cum vom vedea, creatoare, a contemplatorului în realizarea comunicării artistice.

Un al doilea „cîmp de libertate", identificabil în mesajul global al operei, este circumscris de tensiunea, respectiv distanţa, dintre ceea ce Moles numeşte „informaţia semantică“ şi „informaţia estetică“ a mesajului, diferenţiere bazată pe amintita posibilitate de a îl recepta pe mai multe planuri. Un mesaj, oricît de unitar în aparenţă, este întotdeauna o „suprapunere a două mesaje distincte[44]. Pe de o parte avem *mesajul semantic,* constituit din alăturarea semnelor (cuvinte, note, pete de culoare), conform unor norme de codificare, iar pe de alta, *mesajul estetic* „ecto-semantic“ care este expresia variaţiilor la care structura semnică, „Gestalt“-ul mesajului poate fi supus fără a i se denatura semnificaţia de bază, datorită toleranţei de decodificare admisă de fiecare semn în cadrul caracterului său normat. Aspectul estetic al mesajului ţine aşadar tocmai de ansamblul sau succesiunea acestor variaţii posibile. Ele sînt *perceptibile,* deci superioare pragului diferenţial de percepţie, dar *nedecompozabile* în mod explicit de către receptor[52]. Modul de interpretare a mesajului muzical în raport cu o partitură, recitarea unui poem în raport cu textul tipărit, sau detaliile de tuşă ale pictorului în alcătuirea unei imagini figurative exprimă asemenea variaţii neobligatorii, *nenormate* în structura mesajului, şi circumscrie *cîmpul de libertate sau de dispersie* (Moles) oferit de un mesaj semantic de bază. El este exploatat în mod diferit de fiecare artist, conferind operei un grad mai mare sau mai redus de informaţie estetică.

fs.m.3

„Idiolectul“ ca expresie a libertății

Cînd în aprecierea unui mesaj estetic ajungem la concluzia că în el se dezvăluie o perfectă unitate între con

ţinut şi formă, constatăm *în fapt că una şi aceeaşi schemă structurală guvernează diferitele nivele de organizare ale operei.* Se evidenţiază astfel un tip de reţea de forme analoage ce îndeplinesc funcţia unui *cod deosebit (specific) al operei respective.* El dictează regula operaţiilor ce tind să distrugă codul preexistent, spre a-i conferi mesajului ambiguitatea amintită.

Critica stilistică[53] a analizat modul în care mesajul estetic se realizează prin luptă împotriva normelor constituite. Această opoziţie faţă de norme nu este decît o formă de manifestare a libertăţii de expresie artistică transpusă într-o structurare ambiguă în raport cu codul. Dar ea respectă o necesitate internă căci *toate nivelele mesajului lezează norma după aceeaşi regulă.* Această regulă, ce exprimă gradul de libertate al emiţătorului în raport cu normele şi codurile existente, acest *cod propriu* al operei, este în fapt un „idiolect" (prin „idiolect^ înţelegîndu-se codul privat şi individual al unui singur vorbitor[54]). Acest „idiolect", ca expresie a personalităţii artistice unice şi puternic individualizate, este cel care proliferează epigoni şi determină imitare, manieră, ticuri stilistice, devenind, în cele din urmă, el însuşi normă împotriva căruia va trebui să lupte ca să se afirme un alt „cod propriu", un alt „idiolect", proces ce constituie, în dialectica sa, motorul propulsor al întregii istorii a artei.

Ceea ce spuneam în capitolul anterior (A.II.i) obser- vînd că necesitatea internă a operei, prin simplul fapt că sînt date cîteva elemente ale întregului, determină deja implicit şi structura celorlalte, care lipsesc sau urmează să se constituie abia, îşi află confirmarea acum prin constatarea că din structura codului conturat în planul elementelor încă (sau deja) perceptibile putem deduce configuraţia codului ce a dat (sau va da) naştere părţilor lipsă, şi pe care ni le putem astfel imagina. Codul ce a guvernat alcătuirea unui tors ne sugerează codul ce ar fi determinat structura părţilor lacunare, conferind unitate întregului. Numai prin faptul că fiece operă îşi are „idiolectul" său este posibilă, în fond, arta restaurării operelor parţial distruse de vreme. Asemenea cri

ticului, restauratorul trebuie să redescopere legea unitară a operei, idiolectul ei, schema structurală ce domină toate părţile individuale. Constatare tulburătoare pentru filozof, pentru că îl aduce din nou foarte aproape de spectacolul dialectic al identităţii contrariilor : tocmai libertatea artistică a operei *faţă de* alte norme şi coduri, constituită în „idiolect", funcţionează în plan intern ca *normă* şi necesitate de coherenţă şi unitate a operei, ac- ţionînd *pentru* a-i conferi integritate şi stabilitate.

B.III.4

De la ambiguitate la polisemia mesajului

Libertatea de decodificare oferită de mesajul estetic, ambiguitatea lui, ne predispune la o mare varietate de alegeri interpretative. Fiecare semnificant este îmbogăţit cu noi semnificaţii, mai mult sau mai puţin precise, nu în lumina codului de bază existent (care este permanent lezat), ci în lumina idiolectului, oare organizează contex- tul, şi sub influenţa celorlalţi semnificanţi, care se influenţează reciproc, căutînd parcă, unul în celălalt, sprijinul justificativ pe care codul lezat nu li-1 mai oferă. *In felul acesta* — observă Eco — *opera îşi transformă continuu denotările în conotări şi semnificaţiile în semnificanţi ai altor semnificaţii.*

Prin intermediul acestui proces specific comunicării artistice, ambiguitatea latentă a mesajului se transformă în *polisemie* şi *polivalenţă,* cu alte cuvinte libertatea structurii operei trece în libertate de interpretare, dobîndind o nouă *eficienţă creatoare.* Pentru că, dacă ambiguitatea reprezintă încă oarecum expresia unei libertăţi *în sine,* prin polisemia ce o dobîndeşte, opera se constituie în libertate *pentru ceilalţi.* Ambiguitatea *permite,* polisemia *instituie.* Ea face ca dintre diferitele nivele semantice ale operei, una, sau cîteva, să devină primordiale în funcţie de contextul socio- cultural şi de momentul în care

este receptată opera. Fiecare detaliu — şi întregul operei, ca atare — sînt incluse în diferite sisteme de raportare, primind, ca rezultat, mai multe semnificaţii simultane. Dacă ambiguitatea este o *stare,* polisemia exprimă un *proces,* deoarece diferitele semnificaţii ce pot fi asociate unui semnificant nu coexistă static ci „palpită[13] trecînd pe rînd în prim planul atenţiei. în acest mod polisemia ne atrage atenţia că sensurile latente ale unui mesaj sînt totdeauna mai largi şi mai durabile decît interpretarea ei la un moment dat, şi că această interpretare nu epuizează niciodată mesajul, realizînd doar o apropiere asimtotică de semnificaţia integrală a operei. Bineînţeles că am în vedere marile opere de artă, dispunînd de acea „libertate referenţială[14] maximă (de care ne-am ocupat la A.V.2) care conferă valorii lor de adevăr un înalt grad de generalitate umană. Acesta e „secretul[15] ce asigură supravieţuirea de milenii a capodoperelor, capacitatea lor de a se adresa şi de a trezi interesul unui public cu alte gusturi, idealuri şi aşteptări decît cel căruia i s-au adresat iniţial. Exemplul întregii opere shakespeariene este mai mult decît grăitor.

Legată intim de polisemie, dar fără a se identifica cu ea, este *polivalenţa* operei, ce transpune libertatea de interpretare *semantică* a receptorului în *libertate de selecţie valorică.* Şi polivalenţa se manifestă tot numai în cursul procesului de comunicare, prin reîntoarcerea repetată a contemplatorului la o anumită operă, spre a descoperi mereu noi frumuseţi şi noi satisfacţii. Complexitatea operei polivalente face ca receptarea şi înţelegerea tuturor nivelelor şi sistemelor ei valorice, ca epuizarea ei axiologică să fie imposibil de realizat de către un individ izolat ci numai de către o colectivitate. Libertatea de selecţie valorică asigurată de polivalenţă face ca operele durabile să placă, din motive diferite, unor generaţii diferite, pe baza unor trăsături ce devin „alternativ atractive[44] (Wellek şi Warren). Dacă polisemia asigură „desichiderea[45] operei în *momentul receptării,* polivalenţa asigură *deschiderea ei în timp,* deschiderea ei spre viitor. Astfel, opere aparent opuse îşi pot recăpăta strălucirea

şi prestigiul datorită polivalenţei lor, atunci cînd arta şi idealul estetic al momentului prezintă afinităţi cu valorile şi idealurile intrinseci structurii lor axiologice complexe. Este cazul lui Ronsard, reactualizat de romantici, după ce fusese repudiat de clasici, este cazul lui Shakespeare însuşi, „redescoperit" de sensibilitatea omului modern. Ca să nu mai pomenim de operele a căror autentică valoare, neglijată de contemporani — şi îmi vine în minte chipul desnădăjduit al ultimului autoportret de Van Gogh — s-a dezvăluit plenar abia generaţiilor viitoare tocmai pentru că marea lor „libertate referenţială", respectiv libertatea de interpretare pe care o oferea şi a cărei exercitare o *solicita* receptorului, ultragiia prudenţa unei sensibilităţi obişnuite încă să urmeze drumurile bătute ale unor reguli şi norme de decodificare solicitînd un efort de receptare minim. Forţînd publicul să renunţe la convenţii învechite şi să-şi lărgească repertoriul de semne pe baza căruia efectuează decodificarea, orice mare operă novatoare este nu numai expresia unei libertăţi artistice *in acto*, dar este şi eliberatoare !

C.
PLANUL RECEPTĂRII

Receptarea operei de artă este cel de al treilea element al oricărui proces estetic comunicativ, ce începe prin creaţia operei şi în care opera însăşi îndeplineşte funcţia de transmiţător al informaţiei estetice.

Dar, ea este, în ceea ce ne priveşte, şi elementul *cel mai important,* întrucît opera de artă este creată *pentru şi numai pentru receptare* (caracteristică ce o şi deosebeşte de alte obiecte realizate de om) astfel încît abia la acest stadiu al comunicării, se confirmă sau se infirmă finalitatea operei. Abia prin receptare ne putem da seama dacă libertatea „consumată[15] de emiţător a fost libertatea *eficientă* a creatorului sau liberul arbitru al simplei negativităţi, dacă ambiguitatea s-a transpus în polisemie şi polivalenţă sau a degenerat în confuzie şi în derută, — în sfîrşit, dacă oferta de informaţie şi originalitate a operei este paralizantă sau eliberatoare.

C.I.
„CONSUMUL DE LIBERTATE» CA PREMISĂ A RECEPTĂRII

Psihologia informaţională contemporană a evidenţiat prin Moles[55] şi Frank[56] o serie de reguli ale mecanismului uman de percepere şi prelucrare a informaţiei, hotărîtoare pentru punerea pe fundamente riguros ştiinţifice a studiului procesului de receptare a operelor de artă. Aspectul cel mai semnificativ relevat cu acest prilej a fost existenţa unor *praguri senzoriale limită,* datorită cărora fluxul informaţional al unei opere ce se oferă receptării trebuie să depăşească o anumită valoare, respectiv să fie mai ridicat decît posibilitatea de aflux (de receptare informaţională maximă în unitatea de timp = $_{10—20}$ biţi/sec.) a conştiinţei pentru a-i oferi acesteia din urmă posibilitatea unei *selecţii,* libertatea unei *alegeri,* necesară cooptării şi concentrării atenţiei. Receptorul trebuie să aibă posibilitatea de a alege dintr-o supraofertă de informaţie, altfel se va plictisi şi atenţia îi va fi distrasă de alte fenomene, receptarea nemaiavînd loc. Este cazul operelor banale, plictisitoare, a acelui *deja vu* ce imobilizează emoţia estetică. Totuşi acest „surplus“ de informaţie, ce asigură receptorului libertatea de alegere, se raportează şi el, la o limită necesară. Şi aceasta deoarece o ofertă informaţională prea mare copleşeşte conştiinţa, paralizîndu-i mecanismele de prelucrare, astfel încît mesajul devine imperceptibil, transformîndu-se în „zgomot[11]. Lucrul a fost intuit de artişti cu mult înainte de a-l fi semnalat şi analizat psihologia informaţională. Pictorii şi-au dat lesne seama că o abuzivă acumulare de informaţie într-un tablou, abundenţa de amănunte menite să întărească iluzia realului, se transformă, dincolo de o anumită limită, într-un factor stînjenitor al percepţiei. Nu întîmplător deci, cel mai de seamă protagonist al iluziei

naturaliste în pictură, Leonardo da Vinci, este în acelaşi timp, cum remarcă Gombrich, şi inventatorul imaginii intenţionat estompate, *sfumato,* ori a formei acoperite de văl, prin care se reduce cantitatea de informaţie a imaginii de pe pînză, stimulînd astfel participarea *creatoare* a receptorului, prin *alegere* şi *proiecţie imaginativă.*

Asupra acestui aspect vom mai reveni însă cu prilejul analizei pragurilor senzoriale, ca expresie a necesităţii la nivelul receptării (cf. C.III.i). Ceea ce ne interesează deocamdată, este să reţinem faptul că percepţia estetică se caracterizează prin căutarea şi descoperirea unor structuri de ordine care să-i ofere o cantitate de informaţie suficient de ridicată, şi aceasta prin identificarea unor clase de supersemne de un nivel din ce în ce mai înalt. Perceperea operei poate avea loc, aşadar, pe diferite trepte ale ierarhiei de semne, contemplatorul putînd alterna permanent repertoriul de supersemne la care-şi raportează receptarea. Pentru a reţine atenţia contemplatorului un timp mai îndelungat, opera trebuie să-i ofere o supraofertă de informaţie sub forma unor variate cîm- puri de contemplare. Astfel, *în acelaşi fel în care artistul, în cursul procesului de realizare a operei,* „consumă" libertate, şi *subiectul contemplator este silit să „consume“, la rîndul său, libertate, prin aceea că alege o anumită zonă, anumite ierarhii de semne asupra cărora îşi focalizează atenţia.* Acest consum" de libertate al receptorului va fi cu atît mai mare, cu cît investiţia de libertate a creatorului a fost mai mare, situaţia întîlnită mai cu seamă în cazul operelor cu un grad de „deschidere", deci de ambiguitate a imaginii mai ridicat, ce solicită din partea contemplatorului participarea creatoare la întregirea şi definitivarea mesajului, aspect asupra căruia vom mai reveni (cf. C.II| şi $_2$).

In ceea ce priveşte „consumul" de libertate al receptorului, el se realizează prin intermediul a trei modalităţi specifice de reducere a supraofertei informaţionale : *selecţie, sinteză* şi *analiză* [5T].

In cadrul *fazei selective,* atenţia contemplatorului oscilează, cum am văzut, între mai multe nivele ale ierar-

liiei de semne, receptînd imaginea fie la nivelul unui amănunt, al unui grup de amănunte sau al configuraţiei ei globale. La fiecare dintre aceste nivele, mesajul deţine o anumită informaţie semantică. Cînd opera este prea complexă, informaţia ei semantică se prezintă sub forma unui fascicul de *Unii de sens,* de direcţii semantice, imposibil de denotat ca atare, în mod global. De aceea, receptorul va urmări, pe rînd, una sau alta dintre aceste linii. Selecţia sa nu dispune însă de o libertate de „orientare" absolută ci va fi dirijată întrucîtva de intenţionalitatea emiţătorului, ce a făcut ca din întreg fascicolul de linii de sens, cîteva să deţină o pregnanţă sporită, un „rimp de forţă" semantică ce controlează cumva dispersarea, practic nelimitată a direcţiilor semantice posibile. De aceea, „consumul de libertate[14] — la nivelul selecţiei — se defineşte nu atît ca posibilitate a unor selecţii şi opţiuni aleatorii în planul liniilor de sens. ci mai curînd ca *imposibilitate de fixare pe o direcţie semantică anumită* [58]. Blocarea atenţiei la unul din nivelele semantice, dovedeşte fie o insuficienţă a codului, respectiv repertoriului de semne utilizat de contemplator în receptarea operei, fie o raportare *deliberat* non-estetică la operă (în calitate de om de ştiinţă, interesat doar de un aspect pragmatic al informaţiei transmise de operă, de pildă interesul unui botanist pentru fauna Egiptului antic, reflectată în unele din frescele conservate în^ piramide, sau interesul unui bijutier pentru modelul de epocă al podoabelor, atît de minuţios redate în pî/zele lui Jan van Eyck). O asemenea receptare „interesată[41], neliberă a operei, obligată să adîncească investigarea operei exclusiv pe una din direcţiile de sens, nu poate fi, de regulă, sursa unei autentice emoţii artistice.

Explorarea contemplativă a operei trece, odată *selecţia* epuizată, la cea de a doua fază, cea *sintetică,* în care procesul de reducere a supraofertei de informaţie continuă prin formarea unor clase de supersemne, respectiv prin identificarea unor raporturi de ordine, a unor figuri, structuri, forme etc., alcătuite, pe baza unui algoritm inconştient, din semnele alese în cadrul fazei selective.

Procesul de percepţie nu se opreşte însă aici : receptorul, a cărui atenţie nu mai este acum .suprasolicitată, îşi va orienta acum atenţia asupra modului de alcătuire a respectivului complex de supersemne, de figuri şi forme. Percepţia se mută, aşadar, în sens invers, din nou pe o treaptă inferioară a ierarhiei de semne — la cea a in- frasemnelor sau sub-semnelor ce compun suprasemnele. Este aşa-numita *fază analitică* a receptării. Suprasemnele' cu ajutorul cărora este codificat un tablou, de pildă, sînt structurate din subsemne pe care contemplatorul le-a cunoscut deja în faza anterioară. Superizarea nu este însă niciodată univoc realizată, astfel îneît permite receptorului să se orienteze în continuare spre alcătuirea unor alte supersemne posibile, „consumînd“ în continuare libertate. După Frank, informaţia estetică percepută în cadrul procesului de receptare ia naştere exclusiv în această fază analitică, în procesul oscilatoriu al trecerii de Ia contemplarea formei globale Ia analiza modalităţilor de construire a ei, ceea ce vine să confirme în oarecare măsură afirmaţiile semioticii privind faptul că o trăsătură de bază a mesajului estetic este *autoreflexivi- tatea,* adică tocmai orientarea atenţiei contemplatorului înainte de toate asupra modului de alcătuire a mesajului respectiv, (cf. B.I.)

Cil.

INVESTIȚIA DE LIBERTATE CA IMPLICARE A RECEPTORULUI

cn.1

Lectura creatoare a operei

Faptul că orice receptare a operei de artă implică în mai mică sau mai mare măsură „consum de libertate*[4], ne previne asupra rolului *activ* ce revine contemplatorului în acest proces. In măsura în care investeşte în actul receptării libertate de interpretare, contemplatorul este implicat direct în procesul de realizare estetică a operei, în împlinirea finalităţii ei comunicative. Perceperea pasivă a operei nu poate fi o receptare estetică, ci simplă luare de cunoştinţă a unei prezenţe fizice obiectuale sau fenomenale. Pentru că, procesul creaţiei artistice nu ia sfîrşit odată cu opera finită. El ajunge la împlinire abia în mintea, în psihicul receptorului. Opera este astfel continuată, întregită, dusă mai departe de sensibilitatea şi fantezia fiecărui receptor în parte. Acesta continuă efortul de înlăturare a entropiei elementelor, început de artistul care ordonează, respectiv codifică, aceste elemente, îngrămădite în haosul subiectivităţii lui, într-o structură compoziţională pregnantă. Această ordonare, reprezentată de opera finită, nu este însă niciodată încheiată definitiv, consumatorul avînd rolul de a o duce mai departe, spre a putea integra mesajul într-un sistem de referinţă *propriu,* marcat de codul şi subcodurile de care dispune. Referindu-se la acest proces, Paul Valery spunea : „scriu jumătate dintr-un poem, iar cititorul o scrie pe cealaltă". Este ceea ce Eco numeşte „deschiderea de gradul întîi“ a operei, condiţia inevitabilă a oricărui „consum de libertate" şi ca atare a oricărei percepţii *estetice.* Această

formă de „deschidere[44] este prezentă în orice operă de artă, chiar şi atunci cînd autorul nu intenţionează să confere mesajului o structură ambiguă, bazată pe o pluralitate de semnificaţii ce coexistă în acelaşi semnificant. In acest fel orice operă de artă, deşi reprezintă „o formă închegată şi *închisă* în perfecţiunea sa de organism perfect dimensionat, este în acelaşi timp *deschisă,* oferind posibilitatea de a fi interpretată în cele mai diferite feluri, fără ca unicitatea ei, cu neputinţă de reprodus, să fie prin aceasta lezată. Orice consum este, astfel, o *interpretare* şi o *execuţie* întrucît în orice consum opera, retrăieşte într-o perspectivă originală[44] [59].

Vorbind şi el de „contribuţia privitorului[44] în extrem de penetranta sa analiză asupra mecanismelor de constituire a iluziei în arta plastică, Gombrich [60] demonstrează rolul important al proiecţiei imaginative a receptorului pentru întregirea operei. „Prin însăşi natura sa, orice tablou rămîne un apel adresat imaginaţiei vizuale. Pentru a fi înţeles, trebuie să i se adauge ceva“. In felul acesta opera reprezintă mai mult un fel de *cadru limitativ* şi orientativ pentru proiecţia forţei imaginative a receptorului. Priceperea artistului de a sugera trebuie să se armonizeze cu priceperea publicului de a primi sugestiile. „Filistinul îmbîcsit de prozaism[44] este exclus din acest dialog. Credincios unui hedonism ce-l împiedică să „digere[43] ceea ce nu i s-a oferit gata mestecat, el nu va fi liber să înţeleagă vraja nonşalantă a unei sugestii,, fiindcă nu e obişnuit să-şi folosească pentru proiecţie propria imaginaţie. Cum remarcă Gombrich, unor asemenea receptori „neliberi[44], le lipseşte aptitudinea intelectuală adecvată pentru a recunoaşte, în neglijenta trăsătură de penel dintr-o „lucrare neîngrijită[41], imaginile urmărite de artist [61].

In lectura creatoare a imaginii este întotdeauna greu de distins între ce ne e dat şi ceea ce adăugăm noi în procesul proiectării imaginative, declanşat de recunoaşterea şi interpretarea imaginii. Cînd artistul, spre a ne’ atrage atenţia, se bizuie pe forţa stimulativă a formelor

nedeterminare, el face apel tocmai la libertatea receptorului de a nu percepe mecanic doar cît i se oferă, înfeudat percepţiei senzitive, ci de a integra imaginea în sistemul de referinţă al propriilor sale aşteptări şi proiecţii. Orice receptare este, într-un anume fel, o „proiecţie di- rijată". Cînd ni se pare că petele de culoare ale unui tablou impresionist, după ce ne-am îndepărtat la o anumită distanţă, „prind deodată viaţă" devenind un peisaj, înţelegem în fapt că *noi* am fost puşi în situaţia de a proiecta un peisaj în contextul acestor pete colorate, deoarece anumite indicii ne-au făcut să ne *aşteptăm* la un peisaj.

William James, ocupîndu-se de „percepţia materialului simbolic[44] a surprins cu multă acurateţe rolul ..aşteptării[45] în dirijarea percepţiei noastre proiective : „Cînd ascultăm pe cineva vorbind sau cînd citim o pagină tipărită, mare parte din ceea ce credem că vedem sau auzim este furnizait de propria noastră memorie. Trecem peste greşelile de tipar şi ne imaginăm literele corecte, deşi le vedem pe cele greşite[46] [62].

Capacitatea imaginaţiei noastre proiective de a investi elemente dintre cele mai neutre cu o semnificaţie nouă, datorită tocmai rolului orientativ jucat de „aşteptare[45] în percepţie, a fost redat cu mare rafinament, într-o metaforă deosebit de sugestivă, de către Ştefan Augustin Doinaş. Citez din excelentul poem *Mistreţul cu colţi de argint:*

,Un prinţ din Levant îndrăgind vînătoarea prin
inimă neagră de codru trecea.
Croindu-şi cu greu prin hăţişuri cărarea, cînta
dintr-un flaut de os şi zicea :
— Veniţi să vînăm in păduri nepătrunse
mistreţul cu colţi de argint, fioros,
ce zilnic îşi schimbă în scorburi ascunse copita
şi blana şi ochiul sticlos...
— Stăpîne, ziceau servitorii cu goarne,
mistreţul acela nu vine pe-aici.

Mai bine s-abatem vînatul ou coarne, ori vulpile
roşii, ori iepurii mici...
Dar prinţul trecînd zîmbitor înainte privea
printre arbori atent la culori, lăsînd în
culcuş căprioara cuminte şi linxul ce rîde
cu ochi sclipitori.
Sub fagi, el dădea buruiana-ntr-o parte :
— Priv'ţi, cum se-nvirte
făcîndu-ne semn
mistreţul cu colţi de argint, nu departe : veniţi
să-i lovim cu săgeata de lemn !...
— Stăpîne, e apa jucînd sub copaci, zicea servitorul
privindu-1 isteţ.
Dar el răspundea întorcîndu-se : — Taci...
Şi apa sclipea ca un colţ de mistreţ.
Sub ulmi, el zorea risipite alaiuri :
— Priviţi cum pufneşte şi scurmă, stingher,
mistreţul cu colţi de argint, peste plaiuri : veniţi să-i
lovim cu săgeata de fier !...
— Stăpîne, e iarba foşnind sub copaci, zicea
servitorul zîmbind îndrăzneţ.
Dar el răspundea întorcîndu-se : — Taci...
Şi iarba sclipea ca un colţ de mistreţ.
Sub brazi, el striga îndemnîndu-i spre creste :
— Priviţi unde-şi află odihnă şi loc mistreţul cu colţi
de argint, din poveste : veniţi să-i lovim cu săgeata
de foc !...
—• Stăpîne, e luna lucind prin copaci, zicea
servitorul rîzînd cu dispreţ.
Dar el răspundea întorcîndu-se : — Taci...
Şi luna sclipea ca un colţ de mistreţ.

Aşteptarea e cea care creează iluzia. Dar ,,aşteptarea" fiind expresia unei conjuncturi psihice, emoţionale, interne, individuale, este independentă de „cadrul obiectiv" al proiecţiei, oferit de operă, şi astfel, orice proiectare întregitoare a imaginaţiei noastre asupra operei este un *act de libertate.* Sporul de informaţie subieiotivă (— estetică) dobîndit de fiecare operă în urma lecturii ei crea

toare, este, în fapt, rezultatul direct proporţional al „consumului de libertate[43] efectuat de contemplator în procesul de receptare a operei de artă.

C.II.$_2$

Obiectivarea semiotică a libertătii

i

Dacă, un anumit grad de deschidere a operei, invitînd la lectură creatoare, este, cum am văzut, inerent oricărei opere de artă, indiferent de apartenenţa ei stilistică, în cadrul poieticilor moderne este preconizată „o ruptură *intenţionată* şi accentuată a legilor de evidenţă şi probabilitate ce guvernează discursul comun[43] (Eco). In felul acesta ambiguitatea şi indeterminarea mesajului devin unul din scopurile explicite ale operei, ducînd la o „deschidere de gradul doi[44]. Expresioniştii, de pildă, n-au fost, desigur, primii care să descopere şi să exploateze farmecul şi capacitatea de incitare degajată de o reprezentare incompletă, oferind o mare libertate de interpretare. Dar în timp ce vechii maeştri foloseau elemente capabile să determine în privitor o „aşteptare[44] în sensul ideii pe care doreau s-o comunice, expresioniştii, ca şi impresioniştii, iar mai tîrziu reprezentanţii tuturor curentelor aleatoare, nu mai oferă receptorului decît sfidarea unui şoc vizual ne-aşteptat.

In categoria operelor prezentînd o „deschidere de gradul doi[44] Eco mai include operele cinetice, precum şi cele a căror structură este fixă, dar care sugerează percepţiei o germinare continuă de raporturi interne, solicitînd în momentul contemplării aceleaşi mecanisme de integrare şi completare proprii oricărui proces de cunoaştere. In unele opere funcţionarea acestor mecanisme cognitive este exagerată pînă la limita în care se manifestă nu forma ca atare, ci procesul deschis de identificare şi căutare a unor noi modalităţi posibile ale formei. „Consumul de libertate[44] al receptorului este aici maxim atingînd limita

dincolo de care, „lectura creatoare[43] devenind arbitrară, actul percepţiei decade din rangul de „receptare artistică[44], ca act final al unui proces de comunicare, în cel de „interpretare estetică[45] a unui obiect fizic oarecare, act de percepţie în sine şi pentru sine.

Cită vreme rămîne însă sub limita amintită, „deschiderea[33] premeditată a operei constituie un stimulent eficace al libertăţii de interpretare.

Dificultăţile unor reprezentanţi ai esteticii informaţionale de a găsi o modalitate unitară a definirii noţiunii de informaţie transmisă de o operă provin, în fond, tocmai din imposibilitatea de a aplica aceleaşi principii de calcul la două tipuri distincte de artă : cea tradiţională, bazată cel mult pe o deschidere de gradul I şi acele direcţii ale artei moderne caracterizate mai sus ca pre- zentînd o deschidere de gradul II. Pentru că în cazul artei tradiţionale, calculul informaţional poate face abstracţie de existenţa şi contribuţia receptorului, „consumul său de libertate[46] — convertit în informaţie estetică — nefiind în măsură să modifice sensibil valoarea rezultatului de ansamblu. Din acest motiv Bense a şi putut utiliza, fără dificultăţi evidente, noţiunea termodinamică a entropiei, care, fiind de natură procesuală, face abstracţie de contemplator. Dificultăţile s-au ivit abia cînd a încercat să aplice acest model informaţional operelor moderne cu o deschidere de gradul II — ce impun receptorului o contribuţie activă foarte pronunţată. In acest din urmă caz devine operativă formula entropiei elaborată de statistica mecanică, ce include ca parte organică un contemplator ce interpretează mesajul din punct de vedere informaţional. Iată cum, în funcţie de contribuţia activă a receptorului şi a cantităţii de „libertate consumată[41], au valabilitate două definiţii distincte ale noţiunii de *ordine,* corespunzînd celor două tipologii artistice distincte, mai sus amintite. In cazul artei tradiţionale are valabilitate noţiunea termodinamică de ordine, ca ordonare anterioară, predeterminată a elementelor, şi care este receptată de contemplator ca atare. In măsura în care nu o cunoaşte, receptorul o „învaţă[13] ca inovaţie,

şi cînd a epuizat-o, ordinea respectivă se transformă din informaţie în „redundanţă subiectivă". Celălalt concept de ordine, propriu modelului comunicaţional, cibernetic, al statisticii mecanice, se referă la posibilitatea de alegere în raport cu un obiect deţinînd o ordine pe cît posibil slab determinată. In această situaţie receptorul are libertatea de a decide singur, prin intermediul unui şir de alegeri şi de decizii, ce anume din oferta aleatoare a mesajului să integreze în propriul său sistem de ordine, proces în care va fi influenţat, fără să-şi dea seama, de anumite structuri date, în timp ce altele sînt percepute conştient ca bază redundantă a înţelegerii, ca gramatică a înţelegerii. Este fără sens să se opună una din aceste noţiuni de ordine celeilalte, iar „cearta" preopinenţilor este un „dialog între surzi“ deoarece, cum am văzut, fiecare se referă la altceva, deşi ambii la artă. Arta însăşi pare să se împace foarte bine cu ambele ipostaze comunicative. Iar publicul, ca în orice altă situaţie, e liber să aleagă. Aşa cum iubitorul de literatură îşi poate exprima preferinţa pentru un poem clasic, ce îngrădeşte aproape total libertatea asociaţiilor subiective, datorită expresiei riguroase, sau se poate adresa, dimpotrivă, unei poezii suprarealiste, ce Iasă în seama cititorului să-şi imagineze coherenţa şi unitatea temei. In felul acesta elementele psihice subiective ale receptorului dobîndesc un caracter semiotic obiectiv, comparabil cu cel propriu semnificaţiilor „secundare" ale cuvîntului, respectiv subco- durile. Libertatea subiectivă, de interpretare, a receptorului se converteşte astfel în dimensiunea semiotică obiectivă a operei „finale", respectiv a mesajului finalizat.

Libertatea de interpretare pe care se bazează înţelegerea unui mesaj estetic „deschis" îşi dobîndeşte însă şi ea eficienţa prin raportare dialectică la o formă de necesitate internă a receptorului. Este vorba de raportul dialectic dintre accentuarea şi respingerea codului emiţătorului, pe de o parte, şi introducerea şi respingerea codului personal pe de altă parte. Este în fond *dialectica dintre fidelitate interpretativă şi libertate interpretativă,* sau, după o formulare a lui Pareyson, dintre „fidelitate

şi iniţiativă[1163]. Pe de o parte, receptorul încearcă să preia incitările ambiguităţii mesajului şi să umple forma imprecisă cu propriul său cod ; pe de altă parte, relaţiile contextuale îl determină- să vadă mesajul aşa cum a fost el structurat, într-un act de fidelitate faţă de autor şi faţă de epoca în care a luat naştere mesajul [64].

în această dialectică dintre formă şi deschidere în planul mesajului, şi dintre fidelitate şi iniţiativă, respectiv dintre necesitate şi libertate, în planul receptării, se exprimă activitatea interpretativă şi creatoare a oricărui „consumator[13] de artă. Un caz particular al „lecturii creatoare[44] a operei îl constituie interpretarea ei critică, o receptare mai riguroasă şi mai creatoare, mai liberă şi mai fidelă în acelaşi timp. Printr-o „explorare arheologică[14] şi o reactualizare a „condiţiilor emitente[15] şi a codului emiţătorului, criticul urmăreşte „punctul critic[43] pînă la care forma semnificantă suportă introducerea unor sensuri noi prin codurile receptorului. Şi totodată va detecta şi va respinge acele *abuzuri* interpretative, ce împingînd libertatea receptorului dincolo de limitele admise, o transformă în contrariul ei, anulînd receptarea ca act artistic. E cazul acelor coduri arbitrare, ce încearcă să se strecoare în cursul interpretării, dar care nu se pot contopi organic cu celelalte. Un asemenea „consum de libertate[41], degenerează în „zgomot[11] şi perturbare a comunicării, neajungînd să se obiectiveze într-o nouă dimensiune semiotică a mesajului.

C.n.3

Receptarea, ca „apel la libertate'[4]

Consideraţiile de pînă acum au încercat să demonstreze cu mijloacele obiectiv-ştiinţifice ale semioticii şi teoriei informaţiei rolul important deţinut de libertate, ca premisă a actului de comunicare şi receptare eficient estetică a operei de artă. Dacă deci constatarea e reală, nu este posibil ca ea să nu se fi reflectat, măcar şi intuitiv,

în conştiinţa artiştilor ca atare, şi anume în reflecţiile lor meta- artistice şi filozofice asupra propriei lor „situaţii[44,] şi a condiţiei artei, în genere. Şi într-adevăr referinţele abundă, de la Filostrat, scrupulosul biograf antic al lui Apollonius din Tyana, pînă la Vasari, şi de la *Tratatul despre pictură* al lui Leonardo da Vinci, pînă la William Hogarth. Nu le-am invocat pînă acum în sprijinul analizei şi demonstraţiei noastre, cu tot riscul aspectului arid al expunerii, tocmai datorită caracterului lor de intuiţie» de revelaţie a spiritului, credibilă sau nu, dincolo de posibilitatea verificării obiective, experimentale. Or, ceea ce mi-am propus, a fost tocmai o analiză structural-ope- raţională asupra mecanismelor concrete de fiinţare şi exercitare a libertăţii în artă şi nu o seducătoare, poate, dar mai puţin riguroasă speculaţie metateoretică despre esenţa şi postulatele metafizice ale libertăţii.

Odată prezenţa şi rolul libertăţii în artă devenite însă certitudine obiectivă (şi nu simplu deziderat sau aspiraţie existenţială a creatorului) putem părăsi pentru cîteva clipe terenul sigur al metodologiei ştiinţifice spre a îmbogăţi „portretul robot[44] pe care I-au schiţat libertăţii martorii imparţiali, invocaţi de semiotică şi estetica informaţională, cu nuanţele de lumină şi petele de culoare ale intuiţiei şi reflecţiei filozofice.

Un prilej de excepţie ni-l oferă, în acest sens, cartea în care Sartre, în dubla sa ipostază de artist al cuvîn- tului şi de filozof, se întreabă asupra rosturilor şi temeiurilor literaturii[65]. Este cel mai convingător eseu prin care, o conştiinţă artistică modernă, îşi revendică dreptul la existenţă şi audienţă prin justificarea *în* şi apelul *la* libertate.

Ocupîndu-se exclusiv de literatură şi respectiv de *carte,* ca obiect de artă cu trăsături specifice, implicînd mai mult decît oricare altul problema raportului dintre libertate şi angajare, Sartre îşi desfăşoară analiza precumpănitor din *perspectiva receptorului, respectiv a citi- torului.* Desigur, aspectele şi problemele invocate sînt multiple, de la cele de estetică a scrisului şi psihologie a receptării pînă la consideraţiile de ordin etic şi socio

logic privind funcţia revoluţionară a literaturii. In ce ne priveşte, ne vom mărgini doar să denotăm semnificaţiile şi implicaţiile tezei sale fundamentale conform căreia „*orice operă literară constituie un apel la libertatea cititorului“* astfel că *„lectura este o sinteză între percepţie şi creaţie, bazată pe această libertate“,* idei ce se înscriu firesc şi complementar în ţesătura de argumente şi dovezi din capitolele anterioare, conferindu-le altitudinea generalizării filozofice.

Orice creaţie artistică îşi are izvorul în libertatea artistului —■ enunţă Sartre — ca rezultat al unei alegeri fundamentale, ireductibile la o situaţie dată, şi ca depăşire liberă a acesteia. Fiind întrupare a libertăţii, opera de artă *se oferă ca scop libertăţii umane,* procesul de receptare fiind deci nu numai „consum de libertate[43] dar şi dezvăluire şi absorbţie a acestei libertăţi. Rostul eliberator al operei se împlineşte astfel, exclusiv în actul receptării. „întrucît creaţia nu-şi află împlinirea decît *în* şi *prin* cititor ; întrucît artistul trebuie să lase în grija altuia sarcina de a încheia ceea ce el a început ; întrucît el nu poate fi conceput de conştiinţa cititorului ca o prezenţă semnificativă decît prin intermediul operei sale, fiecare operă literară este un apel. A scrie înseamnă a lansa un apel cititorului de a conferi existenţă obiectivă destăinuirii mele cu ajutorul mijloacelor limbajului[41]. Receptarea unei opere ca fapt de artă este totdeauna un eveniment fără *precedent* întrucît nu poate fi dedus şi *explicat* cauzal din datele anterioare. O carte nu ne oferă niciodată, prin ea însăşi, un motiv satisfăcător pentru ca obiectul estetic să iasă în evidenţă, ci numai solicitări imperative de a o pune în lumină, de a o da la iveală, întrucît spiritul autorului nu constituie nici el o condiţie suficientă, după cum propria sa subiectivitate, de care nu se poate desprinde, nu justifică nici ea trecerea spre obiectivitate. Această „creaţie orientată[44] este condiţionată, aşadar, exclusiv de *libertatea cititondui,* de libertate în forma ei pură. Scriitorul apelează la libertatea cititorului, spre a i se asocia la realizarea operei. S-ar putea obiecta — comentează Sartre — că în felul acesta orice

instrument se adresează libertăţii noastre, întrucît este obiectul unei posibile acţiuni viitoare, care îl implică, opera de artă nefăcînd din acest punct de vedere nici ea excepţie. Dar în vreme ce un instrument, un ciocan de pildă, este un mijloc ce *slujeşte* libertăţii mele de a alege singur scopul utilizării lui, opera de artă nu slujeşte libertăţii mele, ci o *solicită.* „Unei libertăţi în sine nu i te poţi adresa prin implorаţii şi incantaţie. Spre a o dobîndi, spre a ajunge la ea există o singură cale : întîi să o recunoşti, apoi să te încrezi în ea, şi, în sfîrşit, să pretinzi în numele ei — adică în numele încrederii cu care i te adresezi — o acţiune. în felul acesta, cartea nu este, precum un instrument oarecare, mijloc pentru, un scop oarecare : ea se recomandă ca scop al libertăţii cititorului".

Este implicată aici o înţelegere a rosturilor artei ce transformă în nonsens teza kantiană despre artă ca „finalitate fără scop". Căci fantezia liberă a receptorului nu are numai o funcţie regulatoare, în jocul gratuit la care o incită opera, ci şi o *funcţie constructivă.* Ea nu „se joacă[44], ea este solicitată să reia, pe baza semnului-indiciu lăsat de artist, încă o dată şi {ne cont propriu etapele de închegare a operei. O „finalitate fără scop" ca expresie a unei libertăţi „absolute" a creatorului sau receptorului, ar fi posibilă numai dacă un obiect oarecare ar oferi o asemenea indicaţie, încît să trebuiască să-i subscriem un scop şi atunci cînd nu i-am putea atribui de fapt niciunul. Dar acest lucru nu este posibil şi legitim decît în cazul frumosului natural, nicidecum în cazul artei, cum vroia să demonstreze Kant. Opera de artă *nu are* un scop, aici Kant avea dreptate, dar, ca să reluăm afirmaţia lui Sartre, ea *este* un scop. A ne opri la prima constatare ar însemna să neglijăm apelul pe care ni-l adresează fiece carte, fiece tablou ori statuie. „Opera de artă nu există în fapt decît dacă o *contemplăm,* şi numai în măsura în care întruchipează înainte de toate un apel, o pretenţie pură la existenţă[44]. Ea ni se oferă ca o sarcină pe care trebuie s-o ducem la îndeplinire, plasîndu-se astfel la nivelul imperativului categoric. „Sîntem pe deplin

liberi — scrie Sartre —- să lăsăm cartea neatinsă pe masă. Dar dacă o deschidem, ne asumăm prin aceasta şi responsabilitatea gestului nostru. Căci libertatea se dezvăluie nu în bucuria pricinuită de o activitate subiectivă liberă, *ci printr-un act creator,* cerut de un imperativ. Acest scop absolut, acest imperativ transcendent şi totuşi acceptat în deplină libertate, îl numim o valoare. Opera de artă reprezintă o valoare pentru că este un asemenea apel".

Artistul creează aşadar pentru a se adresa libertăţii contemplatorului şi el pretinde această libertate spre a conferi operei sale existenţă reală. El nu se rezumă însă la atît, ci pretinde receptorului să i se adreseze cu aceeaşi încredere totală, şi să-i recunoască, la rîndul său, libertatea sa creatoare, pe care să i-o solicite, printr-un apel invers. Ajungem astfel la o situaţie dialectică în care Sartre vede unul din principalele paradoxuri ale lecturii creatoare a operei : „Cu cît resimţim mai puternic propria noastră libertate, cu atît mai limpede recunoaştem libertatea celuilalt ; cu cît cere mai mult de la noi, cu atît pretindem şi noi mai mult de la el". Întrucît scriitorul, prin simplul fapt că îşi dă silinţa să scrie, recunoaşte libertatea cititorului său, şi întrucît cititorul, prin simplul gest al deschiderii cărţii, recunoaşte libertatea scriitorului, opera de artă, indiferent din ce perspectivă o abordăm, a emiţătorului sau a receptorului, întruchipează *un act de încredere în libertatea umană.* „Scriitorul, omul prin excelenţă liber, se adresează altor oameni liberi, şi are doar un singur subiect : libertatea[44].

C.III. „PRAGURILE SENZORIALE" CA NECESITATE INTERNĂ

Consideraţiile din capitolul precedent, privind implicaţiile creatoare ale actului de receptare ne-au prevenit asupra faptului că, din perspectiva introdusă de teoria comunicaţiei, receptorul nu mai este un simplu element de referinţă pasiv, nu mai este un simplu beneficiar al ofertei de informaţie estetică, ci un *partener de dialog,* co-răspunzător de destinul estetic al operei. Şi ca *partener* el îşi aduce partea sa egală în investiţia comună de libertate ce asigură semnificaţia şi eficienţa umană a operei. Totuşi, cum am mai avut prilejul să constatăm, această libertate nu este nici ea, cum nu este nici cea a creatorului, absolută, ci se defineşte abia prin raportare la diferitele forme de necesitate internă manifeste în cadrul procesului de receptare. Cea mai importantă dintre aceste limite obiective este reprezentată de *pragurile senzoriale* ale *capacităţii umane de receptare şi înţelegere a informaţiei.*

Experienţe concrete de psihologia percepţiei, efectuate de A. Moles şi H. Frank au pus în evidenţă existenţa unor limite obiective ale capacităţii umane de receptare a informaţiei, dictate de caracteristicile fiziologice şi psihice ale organismului şi conştiinţei individuale, şi concretizate prin existenţa unor „praguri perceptive[14] minime şi maxime între care informaţia rămîne inteligibilă. Aceste „praguri perceptive[11], măsurabile şi constatabile experimental, indică limite obiective, de netrecut.

Astfel libertatea de interpretare a mesajului unei opere de artă temporale (de ex. : muzica, balet, teatru jucat sau poezie ascultată) este condiţionată de faptul că receptorul uman nu este capabil să sesizeze decît o cantitate limitată de originalitate pe unitatea de timp, adică un anume debit de informaţie care, conform unor cal

cule efectuate de Moles, nu trebuie să fie mai mare de circa 20 biţi/sec. Dacă vom relua, de pildă, o scurtă succesiune de evenimente melodice cu o viteză din ce în ce mai mare, vom atinge la un moment dat o limită de la care auzul nu va mai percepe sunete distincte ci va remarca doar o confuzie sonoră nediferenţiată. Opera muzicală respectivă devine imperceptibilă, mesajul ei transformîndu-se în *zgomot*. Înseamnă că viteza de aflux a informaţiei în conştiinţă a depăşit pragul senzorial maxim, dincolo de care mesajul nu mai poate fi asimilat şi prelucrat conştient. Excluzînd *inteligibilitatea,* spre a face loc unei perplexităţi pasive a conştiinţei, perceperea operei nu mai solicită contemplatorului nici un „consum de li- bertate", deoarece devenind „absolută[44], prin aceea că receptorul poate da „zgomotului[44] *orice* sens doreşte, acesta nemaiindicînd niciunul, *libertatea se anulează* transformîndu-se în aleatoriu şi arbitrar.

De asemenea, spre a putea fi percepută ca „un mesaj cu sens[44] şi spre a oferi, în plan semiotic, suficientă originalitate pentru a solicita „consumul de libertate[44] interpretativă, oferta de informaţie a operei trebuie să depăşească *pragul minim* (plasat între 10—16 biţi/sec.) al percepţiei. Sub acest prag, atenţia nu ne mai este solicitată, percepţia fiind atrasă de alte evenimente, cu un grad mai mare de interes.

Acţiunea limitativă a acestor praguri obiective funcţionează şi în cazul perceperii unor opere de artă spaţială (netemporală) — cazul prin excelenţă al artelor plastice. Experienţe în această direcţie a efectuat Helmar Frank, care a stabilit că, de această dată, hotărîtoare pentru precizarea pragurilor senzoriale ale percepţiei nu mai este capacitatea conştientă de receptare a informaţiei, respectiv viteza de aflux a informaţiei în conştiinţă, ci capacitatea intelectului de *stocare* a informaţiei în „depozitul provizoriu[44] (instanţa în care informaţia percepută este păstrată şi prelucrată *conştient,* înainte de a fi dirijată spre zonele subconştiente ale memoriei de durată). Capacitatea aceasta de înmagazinare temporară fiind de 160 biţi. De regulă, spre a ne trezi interesul şi a ne so

licita libertatea de interpretare şi de alegere, oferta informaţională a mesajului depăşeşte acest prag optim. Spre a putea descifra mesajul, receptorul trebuie să reducă această informaţie globală, ce i se oferă simultan, recur- gînd la libertatea de a-şi focaliza atenţia pe o anumită „treaptă de contemplare[11], respectiv la un nivel al ierarhiei de semne, la care informaţia se înscrie în limita inteligibilităţii. Plasarea pe un anumit nivel se alege astfel încît oferta de informaţie a operei pe această treaptă de contemplare să nu depăşească prea mult capacitatea de stocare a „depozitului temporar[11], dar nici să nu se afle cu mult sub această capacitate. Percepţia noastră saltă continuu de la un nivel de contemplare la altul, spre a descoperi noi surse de informaţie menite să păstreze oferta la o valoare optimă. Calcularea valorii informaţionale optime pentru fiecare tip de mesaj în parte, ţinîn- du-se seama de *limitele obiective* reprezentate de capacităţile de percepţie diferite ale organelor de simţ, are o deosebită importanţă pentru *înţelegerea* necesităţilor interne în opoziţie cu care se defineşte şi se exprimă libertatea receptorului.

Dar dacă necesitatea este *obiectivă,* libertatea este *subiectivă,* şi în acest aparent paradox stă capacitatea de autodepăşire a receptorului, respectiv autoeducabilitatea continuă a sensibilităţii estetice. Pentru că, dacă necesitatea este exprimată de limite bio-psihice obiective ale perceperii informaţiei, capacitatea de receptare a unei opere date este un factor *subiectiv,* iar afirmaţia că un anumit mesaj depăşeşte pragul informaţional maxim, fiind ininteligibil, poate însemna şi că *deocamdată* libertatea de alegere a receptorului este anulată, întrucît oferta informaţională este prea mare pentru capacitatea *momentană* de percepţie a receptorului. Cu alte cuvinte pragurile limită nu sînt *aceleaşi* la toţi oamenii, mai exact, nu îşi declanşează funcţia de blocaj perceptiv la toţi oamenii, în prezenţa aceleiaşi cantităţi de informaţie obiectivă. Astfel, un mesaj care pentru un artist sau un specialist nu conţine o asemenea cantitate de informaţie (de surpriză, de noutate) încît să depăşească pra

gul perceptibilităţii sale, poate constitui însă pentru profan o ofertă informaţională *resimţită subiectiv* ca imposibil de descifrat, deci o informaţie *subiectivă,* ce depăşeşte limita pragului senzorial. In felul acesta problema raportului necesi'tate-libertate se converteşte în termenii raportului dintre informaţia *obiectivă* (cea reală a ope_ rei, măsurabilă independent de un receptor anumit) şi informaţia *subiectivă* (exprimînd gradul de surpriză, de noutate şi imprevizibilitate pe care cantitatea de informaţie obiectivă a operei o are pentru un anume receptor). Cîmpul de libertate al receptorului se va lărgi cu atît mai mult cu cît valorile celor două tipuri de informaţie vor fi mai apropiate, cu cît se va produce o egalizare mai accentuată între ele, ceea ce echivalează cu o „forţare[45] a limitei obiective a pragurilor senzoriale (ca expresie a necesităţii) prin sporirea cantităţii de informaţie obiectivă perceptibilă adecvat între aceste limite. Caracterul optim al mesajului estetic nu va mai depinde în acest caz de *limita obiectivă* a maximului de informaţie perceptibilă (determinată de pragurile senzoriale) ci de *maximum de impact,* adică de posibilitatea de a înţelege, prin „acomodare informaţională[46] şi prin *învăţare,* mesaje cu cantitate din ce în ce mai mare de informaţie obiectivă.

întrucît posibilităţile de egalizare între cele două tipuri de informaţie sînt dependente de procesul educaţiei estetice a receptorului, rezultă, cum vom demonstra mai pe larg în capitolul următor, că libertatea receptorului, direct proporţională, cum am văzut, cu apropierea valorică dintre informaţia obiectivă şi cea subiectivă, poate fi sporită hotărîtor prin procesul educaţional.

C.IV. EDUCAŢIA ESTETICĂ ŞI ELIBERAREA RECEPTORULUI

Rolul educaţiei estetice în optimizarea procesului de comunicare artistică a fost înţeles, nu odată, „părtinitor[11], adică exclusiv din perspectiva *intereselor creaţiei,* a necesităţilor de obiectivare şi realizare socială a artei. Cu alte cuvinte, s-a urmărit cu precădere doar „crearea unui subiect pentru un obiect" cum se exprimă Gehlen, s-a urmărit doar asigurarea unui destinatar pentru ca mesajul estetic să nu se piardă în gol, cu menţiunea : „adresantul necunoscut[11]. Pe deplin justificată şi într-adevăr indispensabilă, realizarea acestui obiectiv nu poate însemna însă decît un plan *minimal,* de primă urgenţă, al educaţiei estetice.

Planul maximal însă va trebui să ia în consideraţie şi *interesele specifice ale receptorului.* înţelegerea sa nu ca un simplu beneficiar pasiv al comunicării artistice, ci ca un *partener* ce contribuie, cum am văzut, la investiţia de libertate necesară oricărei finalizări umane eficiente a operei, mută în prim planul atenţiei educaţionale, găsirea unor *căi de sporire a libertăţii receptorului.* Ceea ce este echivalent cu a-l ajuta să înţeleagă şi să caute arta din perspectiva propriilor sale interese şi necesităţi spirituale, independent de presiunea unor idealuri şi modele străine, asimilate necritic, şi totodată să *interpreteze* şi să *aleagă* ca individualitate bine conturată, ca exponent al unui gust propriu. Pe scurt, receptînd estetic, deci „consumînd“ libertate, contemplatorul trebuie să „consume" *propria sa* libertate, şi nu ceea ce i se oferă din afară ca fluctuaţie a modei, sau ca legitimare a dreptului de a alege şi consuma estetic *orice. A* fi liber înseamnă a avea posibilitatea de a alege *în cunoştinţă de cauză* ceea ce-ţi este necesar şi te exprimă cu adevărat

şi nu simplul acces nelimitat la o pluralitate haotică şi inflaţionară de obiecte şi mesaje estetice eterogene.

Aşadar obiectivul complet al educaţiei estetice va trebui să vizeze facilitarea unui dialog *efectiv* între doi parteneri *liberi,* întrucît comunicarea artistică se bazează pe o încredere şi un apel reciproc, al creatorului şi al receptorului. la libertatea celuilalt.

CIV.,, Educaţia ca egalizare şi incidenţă a codurilor

Am văzut în unul din capitolele anterioare (B.II.t) că, în procesul comunicării artistice, libertatea receptorului depinde de zona de incidenţă a repertoriului lor de semne şi respectiv a codurilor, ceea ce la nivelul receptării pro- priu-zise se exprimă prin gradul de egalizare intre valoarea informaţiei obiective şi a celei subiective (conform C.III). Dar atît zona de incidenţă cît şi gradul de egalizare a celor două tipuri de informaţie, *nu reprezintă o entitate fixă,* un dat imuabil, ci variază în timp, funcţie de anumiţi parametri subiectivi a receptorului. Unul dintre aceştia este pre-informarea estetică de care dispune receptorul, şi în raport cu care un mesaj estetic i se prezintă ca avînd un puternic caracter de noutate, de inovaţie, sau ca fiind dimpotrivă, banal, cunoscut, supra- redundant, ambele situaţii răsfrîngîndu-se pozitiv sau limitativ asupra libertăţii sale de interpretare. Dar pre- informarea, „aşteptarea subiectivă" cu care un receptor primeşte şi descifrează structura semiotică a mesajului, depinde de un proces de *învăţare* a probabilităţii modului de apariţie a unor semne în cursul unui mesaj, deci de învăţare a codului emiţător. Psihologia informaţională numeşte acest proces educativ „acomodare informaţio- nala“. Este vorba de un proces în care, prin acumulare de experienţă, conştiinţa umană este capabilă să pună în concordanţă, să egalizeze probabilitatea subiectivă pe care o atribuie la început apariţiei unui semn individual (şi de

oare depinde „informaţia *subiectivă"* a semnului) cu frecvenţă reală de apariţie a acestuia, cu probabilitatea (deci şi cu informaţia) sa *obiectivă.* Cu cît conştiinţa se poate acomoda mai rapid şi mai precis noilor distribuţii de frecvenţă, respectiv probabilităţii obiective a semnului, cu atît efectul de surpriză, deci informaţia subiectivă, va fi mai redus şi, ca atare, cu atît cantitatea de informaţie obiectivă ce va putea fi percepută în unitatea de timp va fi mai mare. Dar această *densificare informaţională* a zonei optime de receptare, cuprinsă între limita minimă şi maximă a pragurilor senzoriale, înseamnă totodată sporirea corespunzătoare a posibilităţilor de selecţie şi alegere interpretativă a receptorului, respectiv posibilitatea creşterii „consumului[11] său de libertate.

Această „acomodare informaţională[11] prin învăţare, ducînd în plan subiectiv la egalizarea celor două tipuri de informaţie, se reflectă la nivelul codului şi al reper- toriilor de semne, prin *creşterea zonei lor de incidenţă.* Perceperea *repetată* a unui acelaşi tip de mesaj, deci a unor semne cu o aceeaşi probabilitate, modifică lent dar sigur, repertoriul receptorului, înglobîndu-[1] din ce în ce mai mult în cel al emiţătorului, mărind astfel zona de interferenţă a lor, zonă ce exprimă, de asemenea, gradul de libertate al receptorului (conform B.II.i — situaţia *c).* Procesul de educaţie estetică exercită astfel o influenţă progresivă asupra actului de comunicare, con- ferindu-i un *caracter cumulativ.*

Astfel, experienţa dobîndită deţine în procesul percepţiei un important rol *formativ.* „Experienţele de laborator au dovedit — scrie psihologul american I. P. Kil- patric — că organismul, silit întotdeauna să *aleagă* dintr-un număr nelimitat de posibilităţi care pot fi asociate unui anumit *pattern* al retinei, invocă experienţele sale anterioare şi stabileşte ca ceea ce a fost mai probabil în trecut să poată fi la fel şi în situaţia respectivă... Cu alte cuvinte, ceea ce putem descifra este cu siguranţă în funcţie de o medie echilibrată a altor experienţe trecute, ale noastre. Mai punem astfel în relaţie un anumit

pattern de stimuli cu experienţele trecute, printr-o integrare complexă de tip probabilistic... Rezultă că percepţiile ce iau naştere în urma unei asemenea operaţii nu constituie nicidecum revelaţii absolute ale unor evenimente exterioare, ci reprezintă p-redicţii sau probabilităţi bazate pe experienţe dobândite[1166]. Pe planul educaţiei estetice, „acomodarea informaţională" a publicului la valorile de probabilitate ridicată ale artei moderne se poate realiza deci prin contactul repetat cu aceste opere, prin doibî-ndirea unei experienţe probabiliste.

Este ceea ce teoreticienii educaţiei estetice înţeleg prin revendicarea *unui contact nemijlocit şi repetat cu opera,* ca bază a oricărui proces educaţional. „Cine nu a citit multă poezie, cine nu a privit numeroase tablouri sau statui, cine nu a ascultat multă muzică, nu poate pretinde că a făcut ceea ce e necesar pentru a-şi dezvolta, la nivelul cuvenit, o eventuală aptitudine nativă de a încerca emoţii estetice[11], remarcă, cu îndelungata sa experienţă pedagogică, Marcel Breazu [67].

Celui care a citit multă poezie modernă sau a audiat numeroase concerte de muzică atonală şi dodecafonică, operele de avangardă ale artei contemporane nu-i vor prezenta o valoare de surpriză, respectiv o supraofertă informaţională la fel de mare ca unui cititor a cărui experienţă poetică se opreşte la Coşbuc sau Alecsandri, sau ca un meloman a cărui experienţă muzicală nu merge mai departe de Mozart sau Bach.

Dar funcţia „eliberatoare" a educaţiei estetice nu se exercită numai la acest nivel primar, indispensabil dar insuficient, al *formării* unor deprinderi şi capacităţi perceptive adecvate, *la nivel senzorial.* Această *educaţie a senzorialităţii,* realizabilă prin metode precise, de care m-am ocupat cu alt prilej [68], îşi propune să dezvolte doar priceperea perceptivă *în a ascidta, a privi şi a citi forme* artistice complexe. Dar, structura formală a mesajului, odată descifrat, trebuie să urmeze includerea sa într-un context de referinţe valorice vizînd interpretarea, apoi

aprobarea (sau respingerea) deci *aprecierea sa estetică.* Demers pentru care simpla „educaţie a senzorialităţii[41], simpla lărgire a repertoriului de semne şi egalizare a codurilor nu mai este suficientă. Ea asigură doar *premisele* senzoriale ale unei autentice receptări estetice a operei. Libertatea senzorial-perceptivă a receptorului este numai condiţia libertăţii sale ideal-spirituale de asimilare şi apreciere axiologică a operei de artă.

Pentru aceasta va trebui să intre în acţiune cea de a doua funcţie „eliberatoare[43] a educaţiei estetice, cea *informativ-teoretică.*

Condiţia primă a unei judecăţi obiective, eliberată de miopia prejudecăţilor şi de absolutismul ignoranţei o constituie posedarea unui context, a unui *cadru cultural de referinţă,* care să permită receptorului măcar *înţelegerea,* dacă nu şl *acceptarea* subiectivă a mobilurilor estetice şi modalităţii stilistice a unui artist. Nu respingerea artei moderne şi preferinţa pentru valorile clasice constituie un indiciu de ignoranţă şi incultură (oricine fiind liber să-şi aleagă din tezaurul artei universale valorile ce corespund cel mai bine necesităţilor şi structurii sale afective şi spirituale), ci condamnarea unor creaţii artistice moderne *în ne cunoştinţă de cauză,* înfeudat unor prejudecăţi şi convingeri preluate de-a gata, în numele cărora artistul este respins ca „şarlatan[13] sau „nepriceput[14], după criterii ce nu ţin seama de noile idealuri obiective şi modalităţi de creaţie ale artei contemporane.

„Chestie de gust[44] — vor zice unii — mascîndu-şi ignoranţa şi conservatorismul leneş în spatele pretenţiei de libertate absolută a gustului. Dar pentru a fi instrument al libertăţii noastre spirituale, gustul trebuie întîi *să fie el însuşi liber,* ceea ce nu se întîmplă automat şi, din păcate, nu reprezintă nici măcar situaţia majoritară. Autonomia şi autenticitatea gustului ca reflectare a unor pro Cerinţe şi idealuri bine individualizate sînt rezultatul u n u i îndelung proces educaţional, la nivelul funcţiei inform,•iliv-lcon'tice.

C.IV.$_2$ Educaţia şi „eliberarea" gustului

Nu ne putem permite, în spaţiul disponibil şi în contextul problematic al cărţii de faţă, o analiză nici măcar succintă, oricît de tentantă, a sensurilor principale conotate în noţiunea de gust. Cel mai complet şi riguros demers de acest fel din estetica românească, şi nu numai, datorat lui Adrian Marino [69], îşi opreşte analiza la cîteva zeci de accepţii, avînd la bază o bibliografie cu sute de titluri. Evident, nu ne putem hazarda la o asemenea întreprindere. Ceea ce este de reţinut, din punct de vedere al problemei care ne preocupă, vizează faptul că în mai toate încercările de explicare şi definire a gustului, un loc important îl ocupă raportul dintre gust şi libertate, respectiv dreptul la integritate al subiectivităţii. De aici şi atît de discutatul dicton „de gustibus et colo- ribus non disputandum". Acceptată sau respinsă cu vehemenţă („Gusturile *se discută !,* afirmă majoritatea teoreticienilor), aserţiunea ce revendică în fond libertatea, *dincolo de orice discuţie,* a gustului, conotează două sensuri distincte, mai bine zis două condiţionări diferite ale libertăţii, ceea ce face ca dictonul să fie şi să nu fie justificat, după unghiul de abordare a chestiunii, iar disputa preopinenţilor să ia adesea forma unui „dialog între surzi".

— Primul sens în care vorbim de libertatea gustului, ar fi acela că individul are dreptul de a-şi exprima *orice* preferinţă subiectivă, şi de a selecta din universul estetic orice aspect consideră valoros. In această ipostază, *libertatea gustului se exercită asupra raportului subiect-obiect.* De obicei, această accepţie este cea contestată, cea „pusă în discuţie[14]. Pe nedrept însă, cum vom vedea, deoarece libertatea aceasta are ca premisă obligatorie, realizarea celuilalt sens al libertăţii gustului şi anume :

— înţelegerea libertăţii gustului ca *autenticitate* a sa, respectiv drept capacitate a gustului de a reflecta,

liber de prejudecăţi ori de presiunea unor influenţe exterioare neconştientizate (şi ca atare necenzurate), necesităţile şi preferinţele autentice ale unei personalităţi bine individualizate, educate corespunzător. In această ipostază, *libertatea se referă la raporturile inter subiective dintre individ şi individ sau dintre individ şi colectivitate* (respectiv formele culturale, instituţionalizate ale acesteia).

De obicei, cînd se contestă sau se apără libertatea gustului, se are în vedere o imagine confuză, indistinctă a celor două planuri, ceea ce complică exasperant rezolvarea problemei. Cum am mai spus, odată asigurată libertatea gustului ca *autenticitate,* cealaltă formă de libertate a sa, cea de raportare preferenţială la obiect, se plasează automat deasupra oricărei dispute.

Discuţia are sens, deci, doar la acest al doilea nivel, al autenticităţii sau inautenticităţii gustului, *contestabilă fiind numai pretenţia de libertate a unui gust încă neliber,* tributar ignoranţei, automatismelor perceptive preluate de la alţii, ori sloganelor modei. Deci, numai un gust eliberat de influenţe străine, *deformatoare* (pentru că nu orice influenţe sînt de înlăturat, gustul neformîndu-se pe loc gol), poate revendica o libertate de expresie, „dincolo de orice discuţie[44]. In lipsa unei asemenea „eliberări" a gustului, discuţia (respectiv cenzura teoretică) e necesară deoarece nici un sistem socio-cultural unitar nu poate accepta efectul *perturbator* al unor gusturi neevoluate, inautentice, tentate să respingă şi deci să blocheze, vital necesara îmbogăţire cu informaţie nouă a sistemului, pe baza unor blocaje psihice şi a unor prejudecăţi datorate inculturii. „Prostul gust — observa Herder — ne înlănţuie. Numai bunul gust ne înalţă la altitudinea valorilor autentice[44]. In fapt, diferenţa dintre „prostul gust" şi „bunul gust" este diferenţa dintre un gust in- autentic, neliber, şi gustul eliberat prin cultură.

Am revenit de cîteva ori pînă acum asupra influenţei *eliberatoare* exercitată de cultură şi educaţie asupra gustului. Am dorit să accentuez astfel ideea că gustul autentic este produsul unei sedimentări informaţionale, al unor exerciţii şi cultivări sistematice. Deci libertatea gustului,

în sensul ei de „autenticitate[44], nu este înnăscută, ci *se dezvoltă* prin educaţie. Un gust „nefortificat" prin educaţie, va fi lesne atras în sfera de influenţă a altor gusturi şi idealuri, supunîndu-se autorităţii acestora. De aceea numai prostul gust poate face obiectul manipulării şi masificării. *Gustul eliberat prin cultură nu e manipulabil.* Dar pentru aceasta el trebuie dezvoltat continuu prin autoeducaţie, reflexie şi experienţă. De unde o adevărată propedeutică a gustului : „lecturi şi mai ales relecturi clasice şi critice, studiu şi disciplină, convorbiri şi confruntări cu oamenii de gust, experienţe repetate, observaţii şi comparaţii, frecventarea tuturor artelor, specializarea într-o artă de predilecţie". Substanţa gustului liber este cultura, „proces deschis, continuat toată viaţa“ [70].

Evident că unui gust astfel format îi putem recunoaşte fără ezitări o libertate „în afară de orice discuţie" pentru că, în oricare din preferinţele exprimate, el nu va oscila între valoare şi non-valoare, ci va disocia nuanţe şi tipologii preferate, *la acelaşi nivel valoric maxim.* Aici, într-adevăr, n-are sens să mai discutăm legitimitatea unei preferinţe sau alta, deoarece varietatea lor exprimă în mod firesc, necesara diversitate tipologică, infinită, a sensibilităţii şi spiritualităţii umane. Un gust evoluat nu trebuie să se justifice (deşi o poate face) întrucît el va *prefera o* anumită operă dintr-o serie de opere meritorii,, dar nu va *denigra* o valoare. Nocivitatea prostului gust însă vine tocmai din plasarea sa consecventă la subsolul ierarhiei valorice şi din pretenţia intolerantă de a ridica preferinţele sale la rangul de unic criteriu valabil. Gustul cultivat e sceptic şi prudent, prostul gust n-are dubii, e infatuat şi optuz. A-i pune în discuţie preferinţele este legitim şi necesar.

Revenind aicum la funcţia „eliberatoare" a educaţiei estetice, s-ar putea crede, din cele spuse pînă acum, că ea urmăreşte o generalizare a preferinţelor şi o standardizare a lor în „uniforma" bunului gust. Nimic mai fals, deoarece noţiunea de „bun gust“ este antitetica celei de uniformizare. Şi aici aş vrea să insistăm asupra unei confuzii ce se face uneori în numele unui ideal legitim

de democratizare culturală. Astfel, subliniindu-se, pe bună dreptate, influenţa pozitivă a pătrunderii culturii în rîn- dul maselor asupra dezvoltării conştiinţei lor estetice, se consideră că ea trebuie să ducă la o generalizare şi uniformizare progresivă a gustului, prin aderenţa maselor la norme şi idealuri social-culturale şi estetice comune. Procesul de dezvoltare a conştiinţei sociale a maselor e real, dar interpretarea sa e, în cazul de faţă, falsă. Pentru că nici o comuniune de idealuri, firească, în cadrul societăţii socialiste, nu justifică şi nu pretinde nivelarea, şi egalizarea, respectiv masificarea gusturilor. După cum, platforma ideologică unitară, comună creatorilor de artă. din ţara noastră, nu presupune uniformizarea sau aplatizarea artei socialiste. Tovarăşul Nicolae Ceauşescu a subliniat adeseori faptul că „militînd pentru o artă situată ferm pe poziţiile ideologiei marxist-leniniste, partidul nostru s-a pronunţat şi se pronunţă pentru o largă diversitate de stiluri şi maniere artistice". Iar această diversitate de stiluri şi maniere de creaţie presupune o diversificare corespunzătoare a gusturilor şi preferinţelor publicului. A tinde spre o egalizare tipologică a gusturilor înseamnă a-i conferi gustului accepţia vulgar-em- pirică de „facultate care judecă în funcţie de ceea ce place sau displace celui mai mare număr de oameni‘\ Criteriul validităţii gustului, ca şi al adevărului, dealtfel,, nu poate fi căutat în „consensul majorităţii[1]*. Democratizarea culturală tinde *nu* spre o nivelare şi egalizare a gusturilor ci spre *egalizarea şi generalizarea unui nivel înalt de educaţie a tuturor gusturilor.* Prin aceasta nu se elimină diversitatea firească a gusturilor, ci numai diversitatea motivaţiei şi fundamentului lor cultural. Gustul autentic va fi totdeauna o formă de *individualizare* şi particularizare a personalităţii.

Spre ilustrarea celor de mai sus, să ne imaginăm următoarea situaţie ipotetică : Un număr de *n* oameni de gust, avînd la îndemînă un acelaşi repertoriu imens de obiecte de artă (să zicem toate obiectele de artă ale Ermitajului sau Louvre-ului), este invitat să decoreze un acelaşi interior tip cu respectivele obiecte de artă (ta

blouri, statui, piese de artizanat, covoare, mobilă stil, tapiserii — toate autentice şi de indubitabilă valoare). Rezultatul selecţiei acestor oameni aflaţi, ipotetic, toţi la un acelaşi nivel de bun gust, nu va fi o serie uniformă de interioare cu o atmosferă şi o rezolvare estetică identică ci *n* interioare cu o personalitate artistică distinctă, toate trădînd un gust ales, dar cu sensibile diferenţe de nuanţă a îmbinării. Numai prostul gust, pus să aleagă în condiţii identice, va produce de *n* ori, selecţii şi combinaţii identice, *dovadă a caracterului său neliber*.

CIV 13.

Condiţiile culturale ale participării

Libertatea receptorului se „consumă“, cum am văzut,, printr-un act de *participare*. Dar *participarea,* ca substrat al oricărei autentice democraţii culturale, depinde la rîndul ei de gradul de cultură al individului. Nu poate exista o reală democraţie pentru semidocţi şi analfabeţi, deoarece actul participării democratice nu poate fi decît un act conştient prin care individul decide în cunoştinţă de cauză şi nu pradă spontaneităţii oarbe, anarhice.

Adevărata participare se verifică deci prin contribuţia individuală, liberă şi specifică a receptorului, exprimînd năzuinţele şi idealurile proprii ale unei personalităţi. Dar în lipsa unui nivel de educaţie şi de cultură corespunzător, individul este în prea mică măsură conştient de propriile sale necesităţi şi potenţialităţi spirituale. El devine astfel foarte puţin liber şi *autentic* în deciziile,, alegerile şi acţiunile sale şi de aceea foarte uşor manipu- labili şi influenţabili — cum am văzut ■— de către modelele de atitudine şi comportament exterioare, străine lui, asimilate în chip mimetic prin intermediul mass mediei sau a presiunii mediului socio-cultural în care trăieşte. Fără un spirit critic lucid, care să selecteze cu gust şi discernămînt din ceea ce i se oferă ca bunuri şi , valori culturale doar ceea ce îl exprimă în mod autentic,.

..participarea[43] îşi pierde sensul ei autentic — cel de prilej al exprimării nevoilor şi idealurilor *proprii!* într-un asemenea nivel de educaţie şi cultură precară îşi au izvorul şi acele situaţii paradoxale în care receptorul ce se adresează poeziei, muzicii sau picturii din dorinţa de a se regăsi şi de a-şi exprima cît mai autentic potenţialităţile sale spirituale specifice, ajunge să recurgă la formule de interpretare şablon sau să capoteze, mînat de cele mai bune intenţii, în acceptarea kitsch-ului. Căci un individ fără conştiinţa deplină a propriilor interese şi posibilităţi — conştiinţă pe care numai cultura i-o poate da — nu se mai exprimă în fapt pe sine, ci este purtătorul, inconştient, al opiniilor şi gusturilor „altora".

Participarea, ca şi autenticitatea se exprimă şi se verifică prin acţiune. Dar în- cazul amintit, indiferent de ceea ce cred ei înşişi, indivizii nu acţionează ci *sînt acţionaţi.* De aceea, o democraţie culturală, grevată de ignoranţa şi incultura maselor, nu poate asigura în mod real participarea distinctă şi specifică a tuturor la receptarea şi circulaţia valorilor artistice, ci doar *aparenţa* acestei participări. Spre a transforma în realitate poten- ţialităţile largii democratizări culturale asigurate de noul cadru socio-economic pe care-l reprezintă, socialismul este, aşadar, vital interesat şi legic obligat să depună eforturi constante pentru educaţia şi culturalizarea progresivă a tuturor membrilor societăţii.

Educaţia estetică, în sensul de „iniţiere" estetică şi de creştere a nivelului de sensibilitate şi capacitate de receptare estetică, adecvată, a operei de artă, este sinonimă astfel cu un proces de ..eliberare spirituală[44] : eliberare de prejudecăţi, de ignoranţă, eliberare din obişnuinţele şi deprinderile unei false raportări la artă. Şi totodată prilej de regăsire, pentru receptor, a identităţii sale autentice, de conştientizare a unor necesităţi, gusturi şi preferinţe capabile să-i exprime cu adevărat. Cultura reprezintă, aşadar, condiţia obligatorie a acelei libertăţi de expresie şi oglindire a trăsăturilor sale specifice, pe care individul o caută şi o celebrează în fiece întîlnire cu arta.

NOTE

Partea a 1 I-a

1. cf. H. Hungerland, *The Autonomy of Art and Questions of Criticism,* comunicare la Colocviul internaţional pe tema *Autonomia artei,* Amersfort, septembrie, 1975.
2. H. Frank, *Zur Mathematisserbarkeit des Ordunungsbegriffs,* în „Grundlagensitudien aus Kybernetik und Geisitwissenschaft", Band 2, Stuttgart, 1961, p. 40.
3. Denis and Andre Gabor, *An Essay on the mathematical Theory of Freedom* în „Journal Royal Statistical Society", serie A, nr. 117/1954., p. 31—39.
4. *Idem,* p. 47—49.
5. Abraham A. Moles, *Information und Redundanz,* în volumul „Kunst und Kybernetik[11], Du Mont, Koln, 1968, p. 56.
6. Umberto Eco, *Opera deschisă,* Ed. Univers, Bucureşti, 1969, p. 117.
7. Nicolai Hartmann, *Âsthetik,* Walter de Gruyter Verlag, Berlin 1966, p. 279.
8. E. Souriau, *Art et liberte,* în „Rivista di Estetica[11], 11, Nr. 3, 1966, p. 321—342.
9. N. Hartmann, Op. *cit.,* p. 278—279.
10. Roger Caillois, *Eseuri despre imaginaţie,* Ed. Univers, Bucureşti, 1975, p. 146.
11. *Idem,* p. 160—162.
12. R. Caillois, *In inima fantasticului,* Ed. Meridiane, Buc. 1971.
13. N. Hartmann, Op. *cit.,* p. 279.
14. Ferrucio Busoni, *Entwurf einer neuen Âsthetik der Tonkunst,* Springer Verlag, Munchen, 1957, p. 86.
Io. Roland Barthes, *Le degre zero de l'ecriture,* Paris, Gonthier, 1954.
16. N. Hartmann, *Op. cit,* p. 280.
17. G. Markus, *Les oeuvres de jeunesse de Marx et Ies Sciences sociales contemporaines,* în „Marx et la pensee scientifiquc contemjporaine", Mouton, Paris, 1969, pp. 582—609.
18. N. Hartmann, *Op. cit.,* p. 283.
19. E. Souriau, *Op. cit.,* p. 324.
20. cf. *Dicţionarul de estetică generală,* Ed. Politică, Bucureşti, 1972, p. 177.
21. D. Matei — *Tradiţie şi inovaţie în artă,* Ed. Academiei, Bucureşti, 1971, p. 162.
22. N. Hartmann, Op. *cit.,* p. 302.

23. *Idem*, p. 308.
24. V. E. Maşek, *Spaţiul cunoaşterii artistice,* în Viaţa Românească nr. 7/1969, pp. 102—105.
25. M. F. Freseo, *Zur Autonomie der Kunst,* comunicare prezentată la Colocviul internaţional de estetică (vezi nota 1).
26. L. Rebreanu, *Mărturisiri*, în volumul „Amalgam", 1934.
27. Karl Marx, *Introducere* (din manuscrisele economice din anii 1857—1858) citat după : „Marx-Engels-Lenin, Despre literatură şi artă'\ Ed. Politică, Bucureşti, 1974, pp. 120—121.
28. R. Jakobson — M. Halle, *Grundlagen der Sprache,* Duncker & Humbold, Berlin, 1960, p. 73.
29. U. Eco, *Einfiihrung in die Semiotik,* U.T.B., Munchen, 1972, p. 146.
30. A. A. Moles, *Theorie de Vinformation et perception esthetique,* Flamarion, Paris, 1958.
31. U. Eco, *Opera deschisă.*
32. *Idem-, Einfiihrung in die Semiolik,* pp. 146—147.
33. *idem.*
34. A. A. Moles, *Artă şi ordinator*, Ed. Meridiane, Buc. 1974, p. 21.
35. W. Meyer-Eippler, *Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie*, Springer Verlag, Berlin, 1959.
36. Giinter Pfeiffer, *Kunst und Kommunikation,* Du Mont, Koln, 1972, pp. 222—231.
37. *Idem*, p. 224.
38. V. E Maşek, *Artă şi Matematică,* Ed. Politică, Bucureşti, 1972.
39. Hugo Kiikelhaus, *Organismus und Technik,* Walter Verlag, Olten, 1971.
40. Georg Simmcl, *Briick und Tur — Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Geselschaft*, Kcehlcr Verlag, Stuttgart, 1957, p. 217.
41. *Worterbuch der Semiotik* (Herausgegeben von Max Bense und E. Walther) Kiepenheuer & Witsch, Koln, 1973.
42. U. Eco, *Einfiihrung in die Semiotik*, pp. 129—133.
43. *Idem,* p. 137.
44. Conform : U. Eco (Op. cit.), Austin (*The Meaning of a Word*, Clarendon Press, Oxford, 1961), Katz şi Postai, *{The Structure of Language* Englewood cliffs : Preatice-Kall, 1964).
45. Noaxn Chomsky, *Current Issues in Linguistic Theory,* în „Ninth int. Congress of Linguistice", Cambridge, 1962.
46. U. Eco, *Op. cit.,* 143.
47. *Idem*, 147.
48. Galvano Della Volpe, *Critica gustului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1976.
49. U. Eco, Op. *cit.,* 148.
50. *Idem.*

51. A. A. Moles, *Artă şi ordinator,* pp. 34—35,
52. Idem, pp. 44—45.
53. Leon Spitzer, *Romanische Stil-und Literaturstudien*, Elwer.t, Mairburg, (1931) ; Erich Auerbach, *Mimesis*, Francke, Bern, 1946), (trad. românească, EPLU. 1967) ; William Empson, *Seven Types of Ambiguity,* Chatto & Windus, London, (1930).
:54. Conf. U. Eco, *Op. cit.,* pp. 151—152.
55. A. Moles, *Theorie de Vinformation.,*.
56. Helmar Frank, *Uber die Kapazitäten der menschlichen Sinnesorgan* în „Grundlagenstudien aus Kybernetik u. Geistes- wissenschaft[11] Band I. Stuttgart, 1960, Heft 5. pp. 145—152.
57. *Idem*.
58. Cezar Radu, *Ontologia semiotică a informaţiei estetice,* în culegerea „Estetică — Informaţie — Programare[11], Ed. Ştiinţifică, Buc. 1972, p. 111.
59. U. Eco, *Opera deschisă,* p. 20.
60. E. H. Gombrich. *Ară şi iluzie*, Ed. Meridiane, Buc. 1973.
61. Gombrich, Op. *cit.,* p. 235.
62. William James, *Talks to Teachers on Psychology and io Students on Some o} Life's Ideals,* Stratford Press, New York, 1899, p. 158.
63. Luigi Pareyson, *Estetica,* Edizioni di „Filozofia[14] Torino, 1954.
64. U. Eco, *Einfiihrung in die Semiotik,* p. 165.
65. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la litterature ?t* în „Situations II", Gallimard, Paris, 1948.
66. J. P. Kilpartic, *The Nature of Perception,* în „Explorations in Tramsactional Psychology", New York Universiity Press, 1961, p. 43.
67. Marcel Breazu, *Conceptul de educaţie estetică,* în „De gustibus disputandutn", Ed. Academiei, Buc. 1972, p. 37.
68. Vezi : *Pentru un dialog civilizat cu arta,* în „De gustibus disputandum", Ed. Academiei, Bucureşti, 1972, pp. 43—90.
69. Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare,* Ed. Eminescu, Buc. 1973, (vezi articolul dedicat gustului, p. 735—788).
70. *Idem*. p. 779.